

O GÊNERO
FÁBULA
NA ESCOLA



Prof. Me. Gil Barreto Ribeiro (PUC Goiás)

Diretor Editorial

Presidente do Conselho Editorial

Dr. Cristiano S. Araujo

Assessor

Larissa Rodrigues Ribeiro Pereira

Diretora Administrativa

Presidente da Editora

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Solange Martins Oliveira Magalhães (UFG)

Profa. Dra. Rosane Castilho (UEG)

Profa. Dra. Helenides Mendonça (PUC Goiás)

Prof. Dr. Henryk Siewierski (UnB)

Prof. Dr. João Batista Cardoso (UFG Catalão)

Prof. Dr. Luiz Carlos Santana (UNESP)

Profa. Me. Margareth Leber Macedo (UFT)

Profa. Dra. Marilza Vanessa Rosa Suanno (UFG)

Prof. Dr. Nivaldo dos Santos (PUC Goiás)

Profa. Dra. Leila Bijos (UnB)

Prof. Dr. Ricardo Antunes de Sá (UFPR)

Profa. Dra. Telma do Nascimento Durães (UFG)

Profa. Dra. Terezinha Camargo Magalhães (UNEB)

Profa. Dra. Christiane de Holanda Camilo (UNITINS/UFG)

Profa. Dra. Elisangela Aparecida Pereira de Melo (UFT)

Luiz Benedito Libâneo

O GÊNERO FÁBULA NA ESCOLA

1^a edição

Goiânia - Goiás
Editora Espaço Acadêmico
- 2020 -

Copyright © 2020 by Luiz Benedito Libâneo

Editora Espaço Acadêmico

Endereço: Rua do Saveiro, Quadra 15, Lote 22, Casa 2
Jardim Atlântico - CEP: 74.343-510 - Goiânia/Goiás
CNPJ: 24.730.953/0001-73
Site: <http://editoraespacoacademico.com.br/>

Contatos:

Prof. Gil Barreto - (62) 98345-2156 / (62) 3946-1080
Larissa Pereira - (62) 98230-1212

Editoração: Franco Jr.

Imagen da capa: Pixabay-Prawny - Fietzfotos - Projetado por rawpixel.com/freepik.com

CIP - Brasil - Catalogação na Fonte

L694g Libâneo, Luiz Benedito.

O gênero fábula na escola / Luiz Benedito Libâneo. – 1. ed. – Goiânia :
Editora Espaço Acadêmico, 2020.
338 p.

Bibliografia

ISBN: 978-65-5081-061-0

1. Literatura. 2. Literatura - fábulas. 3. Fábulas. I. Título.

CDU 82-191

O conteúdo da obra e sua revisão são de total responsabilidade do autor.

DIREITOS RESERVADOS

É proibida a reprodução total ou parcial da obra, de qualquer forma ou
por qualquer meio, sem a autorização prévia e por escrito dos autores.
A violação dos Direitos Autorais (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido
pelo artigo 184 do Código Penal.

Impresso no Brasil | *Printed in Brazil*
2020

Dedico este livro aos meus pais, José Libâneo e Sabina Isabel Ramos (*in memoriam*), aos meus irmãos, José Carlos Libâneo, Tereza de Jesus Libâneo (*in memoriam*), Lúcia de Fátima Libâneo, João Batista Libâneo, à minha esposa, Ana Maria Mendes de Carvalho Libâneo, aos meus filhos, Lígia Carvalho Libâneo e Murilo Carvalho Libâneo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a construção deste livro sobre o gênero fábula. Agradeço principalmente à minha esposa, Ana Maria Mendes de Carvalho Libâneo, à minha filha, Lígia Carvalho Libâneo, ao meu filho, Murilo Carvalho Libâneo, pelo carinho, compreensão e companheirismo, e à Maria da Graças Ferreira (Gazinha), pela cuidadosa e criteriosa leitura do texto original.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

Capítulo 1: UM BREVE PANORAMA DA VIDA DO GÊNERO

TEXTUAL FÁBULA.....	17
1.1 A longa existência do gênero.....	17
1.2 Revisão à concepção de fábula.....	26
1.3 O processo de transformação da fábula em gênero literário	37

Capítulo 2: O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DA FÁBULA 50

2.1 O conceito de contexto de produção.....	50
2.2 A fábula e o contexto de produção	55

Capítulo 3: TIPOS DE DISCURSO NAS FÁBULAS 70

3.1 A inserção dos tipos de discurso em fábulas.....	70
3.2 Feições do discurso.....	80
3.3 As estratégias discursivas	89

Capítulo 4: AS SEQUÊNCIAS TEXTUAIS COMO FORMAS DE PLANIFICAÇÃO DE FÁBULAS..... 95

4.1 Um olhar crítico sobre a concepção tradicional da estrutura fabulística	95
4.2 As sequências textuais na estruturação de fábulas	99
4.2.1 A sequência narrativa	107
4.2.1.1 Configurações da sequência narrativa.....	108
4.2.1.2 As fases da sequência narrativa	126
4.2.1.2.1 A situação inicial.....	127
4.2.1.2.2 A compilação	133

4.2.1.2.3	A ação	138
4.2.1.2.4	A resolução	144
4.2.1.2.5	A situação final	149
4.3	Descrição e sequência descritiva em fábulas.....	154
4.3.1	A descrição na composição de fábulas	154
4.3.2	As funções da descrição	164
4.3.3	A inserção da sequência descritiva.....	166
4.4	A dimensão argumentativa e a sequência argumentativa...	178
4.4.1	Argumentação e sequência argumentativa	178
4.4.2	A dimensão argumentativa e a lição de moral.....	187
4.4.3	O surgimento da lição de moral	190
4.4.4	A configuração da fase da lição de moral.....	195
4.4.5	O sentido e a importância da moral.....	207
4.4.6	A correspondência entre a moral e a fábula	218
4.4.7	A moral como generalização de uma ideia	220
4.4.8	Fábulas sem a lição de moral explícita.....	222
4.5	A sequência dialogal.....	226

Capítulo 5: TEMA E CONTEÚDO TEMÁTICO NO GÊNERO FÁBULA **234**

5.1	A temática.....	234
5.2	A unidade e progressão do tema.....	242
5.3	O conteúdo temático	252
5.4	Conteúdo temático e informatividade.....	256
5.5	Conteúdo temático e intertextualidade	259
5.6	A identificação do tema	266

Capítulo 6: O GÊNERO FÁBULA E O ESTILO..... **275**

6.1	A dimensão do estilo de linguagem	275
6.2	As fábulas e a coerência estilística	281

Capítulo 7: O GÊNERO FÁBULA E O PROPÓSITO COMUNICATIVO **285**

7.1	As fábulas e a função didático-moral	285
7.2	O propósito comunicativo	288
7.3	O sentido do propósito comunicativo	295
7.4	A identificação do propósito comunicativo	300

<i>Capítulo 8: ESFERA DE CIRCULAÇÃO E DE ABORDAGEM DA FÁBULA.....</i>	306
8.1 O gênero fábula no espaço escolar.....	306
8.2 A esfera escolar como espaço principal de abordagem da fábula	313
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	321
 REFERÊNCIAS	325



INTRODUÇÃO

A intenção de escrever este livro surgiu do nosso interesse pelo gênero fábula e pela motivação de tomá-lo como objeto de estudo em suas várias dimensões. As fábulas são narrativas tão antigas como o mundo, tão antigas quanto o surgimento do homem, como nos diz o texto de Schuler (2004), são cativantes e envolventes. Atraem pelas personagens, pelo enredo, pelas situações dramáticas que retratam, pela forma composicional, pela variedade temática. Fascinam não apenas crianças mas também jovens, adultos e idosos.

Foi este encantamento que nos fez incursionar pelo mundo maravilhoso dessas narrativas. O gênero foi cultivado em diferentes sociedades e contextos socioculturais, de diferentes países, de todos os continentes.

A graça desse gênero da ordem do narrar provocou-nos a curiosidade e a gana de conhecer melhor suas características, que não se restringem à sua forma composicional, ainda que seja muito rico e diversificado quanto a esse aspecto. A nossa experiência de trabalho com fábulas no ensino fundamental, durante vários anos, em que atuamos como professor de língua portuguesa, o interesse manifestado pelos estudantes pela audição e leitura de textos fabulísticos, as possibilidades reais de trabalho pedagógico com a “contação” de histórias, com a leitura, análise, interpretação e composição de fábulas despertaram em nós o desejo e a necessidade de ampliar nosso conhecimento acerca de sua gênese, dos diversos caminhos trilhados pelo gênero até os dias atuais e, ainda, saber sobre os autores e, desse modo, contribuir com os professores para o ensino e para uma melhor exploração deste gênero no ambiente escolar.

A escassez em nosso país de trabalhos teóricos sobre este gênero, principalmente no que toca aos aspectos que o integram, a exemplo de forma composicional, do estilo de linguagem, conteúdo temático e finalidade comunicativa, é também outra razão de a ele nos dedicarmos e de nos

propormos a escrever este livro. Nossa experiência indica que os alunos entram em contato com o gênero apenas como um pretexto para trabalhar com questões gramaticais, embora haja muitas maneiras de utilizá-lo para o desenvolvimento de diversas habilidades relativas à linguagem.

No Brasil, os estudos sobre fábulas são ainda escassos. Muitos são pouco consistentes e superficiais. São poucos os trabalhos acadêmicos e poucas as pesquisas que tratam especificamente desse gênero em suas várias dimensões. Fora do nosso país, há trabalhos teóricos significativos que o abordam, mas são de difícil acesso, em decorrência da dificuldade de leitura deles no original ou de falta de tradução para a língua portuguesa.

No contexto escolar, o domínio do gênero textual fábula é indispensável para o planejamento do trabalho com tal gênero ou para a sua abordagem. Em nossas escolas, ainda há lacunas no que tange ao tratamento deste tipo de narrativa como gênero textual. Por isso, pretendemos oferecer aos professores que ensinam a língua portuguesa conhecimentos teóricos, que vão além dos aspectos linguísticos e formais do gênero, para que possam planejar sua intervenção pedagógica com maior embasamento teórico. O trabalho com fábulas pode ser e é adequado a todos os níveis de ensino, desde os primeiros anos do processo de alfabetização.

O gênero fábula oferece ao professor possibilidades de atividades de leitura, compreensão e produção de texto. De modo geral, tal narrativa possui características ou particularidades formais, temáticas, estilísticas e intencionais que serão focalizadas neste livro e devem ser levadas em conta em sua abordagem. O conhecimento de suas particularidades facilita que os docentes a distingam de outros gêneros da ordem do narrar. Trata-se de um gênero que envolve diferentes áreas do conhecimento e/ou competências, a exemplo da textual, linguística e comunicativa.

Neste livro, os professores encontrarão um material importante sobre as propriedades principais da fábula, de uma maneira mais detalhada, a exemplo da forma composicional, do contexto de produção, da temática, do estilo de linguagem, do propósito comunicativo, da circulação e da abordagem da fábula no espaço escolar.

Nossa pretensão é suscitar reflexões em torno da necessidade de um maior aprofundamento sobre o tipo de narrativa em foco e da sua importância como instrumento não apenas de comunicação, mas também como ferramenta didático-pedagógica. Fazemos um convite aos professores a reverem conceitos sobre o gênero e a repensá-lo.

O livro fornece um suporte teórico-metodológico àqueles que trabalham ou que pretendem trabalhar com a fábula, em suas aulas de leitura, interpretação e de produção de fábulas. Com ele, temos a intenção de concorrer para o desenvolvimento de competências linguística, textual e comunicativa dos estudantes e também propiciar a transposição dessas competências para a leitura, análise e produção de outros gêneros textuais da ordem do narrar. Temos a plena consciência de que o desenvolvimento dessas competências permite aos alunos interagirem melhor com o gênero e distinguirem com mais exatidão esse gênero de outros da esfera da narrativa literária ficcional.

Este livro é composto por oito capítulos que estão organizados de acordo com temáticas específicas associadas à fábula. O primeiro capítulo intitula-se “Um breve panorama da vida da fábula” e nos mostra a longa existência do gênero. Veremos que sua origem se encontra na pré-história, um tempo tão distante que não conseguimos precisá-lo. O capítulo está dividido em três tópicos: “A longa existência do gênero”, “A revisitação ao conceito de fábula” e “O processo de transformação da fábula em gênero literário”.

O segundo denomina-se “O contexto de produção da fábula”. É um capítulo que tem proximidade com o primeiro. Buscamos tratar do contexto de maneira mais detalhada, dada a sua relevância no domínio do gênero. Primeiramente, procuramos entender o significado do contexto de produção e quais são os fatores que nele estão presentes. A compreensão do enquadramento sociocultural é fundamental para situar obras de fábula, já que toda obra de um escritor é fruto de seu tempo, está situada em um universo sócio-histórico. Assim, a leitura e o estudo de um gênero como a fábula não dispensam os conhecimentos supracitados.

O terceiro trata da dimensão discursiva nas fábulas, com base na contribuição teórica de Bronckart (1999). Este autor dá primazia aos tipos de discurso na planificação do conteúdo temático dos textos. Por esse motivo, abordamos os tipos antes das sequências textuais.

Neste capítulo abarcamos tópicos como a composição dos tipos e as estratégias discursivas. Focamos os vários tipos de discurso como a narração, o discurso interativo dialogado e o discurso teórico. Vemos que as fábulas podem ser compostas por diferentes tipos de discurso, mas o dominante é a narração. Este capítulo se divide em três tópicos: “A inserção dos tipos de discurso”, “As feições discursivas” e “As estratégias discursivas”.

O quarto aborda a forma composicional do gênero em foco. Centra-se em sua infraestrutura, enfatizando a sua organização em sequências textuais. As principais espécies de sequência textual, como a sequência narrativa, a descriptiva, a dimensão argumentativa e a sequência argumentativa e a dialogal serão focalizadas com mais detalhe. O leitor verá que as fábulas podem se constituídas por um ou mais de um tipo de sequências textuais.

No quinto, dedicamo-nos ao tema e ao conteúdo temático das fábulas. O tema é fundamental, pois é o fio condutor do desenvolvimento temático dessas narrativas. São objetos de atenção os seguintes tópicos: “A temática”, “A identificação do tema”, “A unidade temática”, “O conteúdo temático”, “Conteúdo temático e informatividade”, “Conteúdo temático, informatividade e intertextualidade”.

No sexto, examinamos o estilo de linguagem e a coerência estilística nas fábulas, que podem misturar e combinar estilos de linguagem ou variedades linguísticas, sem que sua coerência global seja afetada. Vamos notar, neste capítulo, que este gênero caracteriza-se pela plasticidade e flexibilidade no tocante ao estilo. Cada autor tem a liberdade e a maleabilidade de empregar sua subjetividade na composição de fábulas e pode ainda combinar tipos de linguagem e de discursos na organização e no desenvolvimento do conteúdo temático. Este capítulo é composto por dois tópicos: “A dimensão do estilo de linguagem” e “As fábulas e a coerência estilística”.

No sétimo, aludimos ao propósito comunicativo da fábula. Este tipo de narrativa pode ter um ou mais de um propósito comunicativo, que é um dos componentes de identificação ou de definição das fábulas. Evidenciamos ainda o sentido do propósito comunicativo. No capítulo versamos sobre a relação entre propósito comunicativo e ensinamento moral. Este capítulo compõe-se dos seguintes tópicos: “A função didático-moral das fábulas”, “O propósito comunicativo”, “O sentido do propósito comunicativo” e “A identificação do propósito comunicativo”.

No oitavo, ocupamo-nos da esfera da circulação e da abordagem do gênero em estudo. Atenção especial é dada ao espaço escolar, onde ele mais circula e é usado com frequência para fins didático-pedagógicos. Como sabemos, embora a fábula possa ser utilizada em outras esferas da vida social, é no espaço escolar que os alunos têm maior familiaridade com ela.

Desejamos, enfim, que este livro contribua para o surgimento de um novo olhar sobre o gênero fábula e que este novo olhar faça brotar uma nova prática de trabalho com ele em sala de aula.

CAPÍTULO
1

UM BREVE PANORAMA DA VIDA DO GÊNERO TEXTUAL FÁBULA

Neste capítulo, abordaremos inicialmente a longa existência do gênero fábula. Este capítulo subdivide-se nos seguintes tópicos: “A longa existência do gênero”, “Uma revisitação ao conceito de fábula” e “O processo de transformação da fábula em gênero literário”. Esses tópicos serão abordados um por um.

1.1 A longa existência do gênero

A fábula é um dos gêneros textuais mais antigos de que temos conhecimento. Sua gênese antecede à invenção da escrita e sua existência estende-se no tempo e no espaço. Sousa (2003, p. XXIX) nota que “a origem da fábula perde-se na pré-história”.

Em “Primeira fala da coruja”, Schüler (2004, p. 152) remete-nos à longa existência da fábula e reporta a um tempo longínquo, que não conseguimos determinar. Como fonte de referência, esse texto fornece uma visão da longa vida da fábula. O texto não demarca a idade da fábula, a autoria, o espaço geográfico em que foi produzida pela primeira vez, mas é extremamente relevante para o conhecimento da origem desse gênero, como podemos conferir na transcrição a seguir:

Assim falou a coruja, sacerdotisa de Minerva, deusa da sabedoria:
– Não indagues da idade da fábula. Derivada de *fabulare* (falar), a fábula tem idade da fábula. Fábula é farol. A fábula faz falar e fala. A fala não tem sujeito. Não é de Fedro, não é de Esopo. Não é esse seu escopo ou excopo ou escapo. É de todos e de ninguém. Falam nuvens, pedras, gestos. Falam céus e terra. O mundo fala na fábula sem excluir os bichos. As palavras falam porque antes delas falaram as coisas.

Como aludimos, o texto cita Esopo e Fedro como autores, mas diz que eles não são donos da fábula ou os pioneiros. A fábula é apresentada com um discurso em que as plantas, os deuses, os animais, os seres inanimados falam. Todos os seres falam na fábula.

Em razão da falta ou da escassez de registros escritos e de vestígios na pré-história pouco ou quase nada se sabe acerca da longa vida da fábula antes do surgimento da escrita. Somente com o aparecimento e desenvolvimento desta, a história desse gênero se difunde e ele começa a ser mais conhecido em sua dimensão espaço-temporal. O gênero passa então a ser disseminado em diferentes regiões do mundo e o acesso a ele também se amplia.

A ideia de que o gênero fábula é um modo universal de construção discursiva tem ganhado destaque e adesão entre muitos autores. Admite-se que ele não seja produto cultural particular de uma determinada sociedade ou cultura (DEZOTTI, 2003). O texto de Schüler (2004), como vimos, propaga a visão de que a fábula é uma invenção coletiva, cultivada por diferentes povos, em diferentes regiões do mundo. Essa visão é reforçada pela diversidade de espaços geográficos onde o gênero foi cultivado.

Como observa Oliveira (2011, p. 23), “narrativas de natureza alegórico-enigmática, as fábulas não são particulares de dadas culturas. Essas narrativas, ao modo de cada povo, fazem parte de inúmeras culturas”. Bagno (2006, p. 51), por seu turno, ressalta que “a fábula é um gênero literário muito antigo que se encontra em praticamente todas as culturas humanas e em todos os períodos históricos”.

Os conhecimentos disponíveis sobre a longa existência da fábula indicam que ela passou por diversos momentos. Citam-se como momentos importantes a descoberta de textos sumerianos, no século XVIII a. C, a coleta de fábulas indianas, no século VI ou V a.C., o papel de Esopo na difusão da fábula, o tratamento literário dado à fábula por Fedro, a continuidade da tradição esópica na Idade Média, a contribuição de La Fontaine no florescimento da fábula como arte, no século XVII, a de Iriarte, Samaniego, de Florian e tantos outros autores, no século XVIII, a de Krilov, no século XIX, o seu percurso, sua representatividade no século XX e a continuidade da sua produção no século XXI, em diferentes países.

Pesquisas apontam a região da Mesopotâmia, localizada no Oriente Médio, como o espaço de origem de fábulas mais antigas. Na Suméria, foram encontrados exemplos de fábulas por volta do século XX a.C. Se-

gundo Dezotti (2003, p. 21), a decifração da escrita cuneiforme possibilitou o conhecimento de textos sumerianos datados, no mínimo, do século XVIII a.C. Para a autora (2003), estes textos veiculavam narrativas com animais antropomorfizados, que atuavam como personagens. Tais narrativas se pareciam com as fábulas gregas e indianas. Pereira (2007) também menciona a Suméria como o local onde a fábula surge. Segundo esse autor (2007, p. 39-40):

Provavelmente originárias da Suméria, onde foram encontrados os mais antigos exemplos datando do século XX antes de Cristo, e presentes na literatura sânscrita (Veda), 2000 a 1000 anos antes de Cristo, as fábulas inscrevem-se numa longuíssima tradição escrita. [...]. Mais de trezentos textos oriundos da Babilónia mencionam animais e pelo menos trinta deles apresentam um verdadeiro desenvolvimento narrativo.

Os diálogos entre os animais surgem na Babilónia a partir do antigo gênero sumério que constituía a discussão (disputa dialogada).

Pereira (2007) alerta que a presença de fábulas ou de contos de animais em muitas outras tradições orais aconselha algum distanciamento em relação às teses que defendem a primazia das civilizações da escrita na origem do gênero. Esse autor (2007) salienta que o berço da fábula tenha sido a Ásia Menor, onde ela foi mais cultivada, apreciada ou onde tenha dado o melhor de seus frutos. Destaca também que o gênero não é atributo ou propriedade de um povo em particular. Segundo o autor (2007, p. 49), a fábula parece ter sido o apanágio de toda a grande Grécia e não apenas de um país em particular. Para ele, os territórios orientais têm uma particular expressão na sua produção.

Segundo Viana (2015, p. 23), as fábulas de origem grega e india podem ter tido como fonte as narrativas sumerianas. Já Dezotti (2003, p. 21) sustenta que, antes, as opiniões sobre países de origem das fábulas se dividiam entre a Grécia e a Índia, porém hoje se aceita a existência de uma fonte comum. O conhecimento de textos sumerianos, que veiculavam narrativas parecidas com fábulas gregas e indianas, levou à conclusão de que a fábula grega:

Nem era autóctone nem originária da Índia; ao contrário, essas duas vertentes derivariam de uma fonte comum não ariana. Contudo, se deixarmos de lado a tradição greco-latina e mesmo a tradição in-

diana, somos levados a crer que a fábula é um modo universal de construção discursiva.

Claret (*apud* ESOPO, 2004a) apresenta-nos uma divisão da longa vida da fábula. Para ele, houve três períodos distintos. O primeiro vai das fábulas orientais em que a moralidade constitui sua parte fundamental até as fábulas atribuídas a Esopo, na Grécia. O segundo tem como representante a figura de Fedro, fabulista de grande importância que introduziu a fábula em Roma e foi pioneiro na produção desse gênero como arte. O terceiro inicia-se com La Fontaine, que consolidou a sua forma poética.

No mundo ocidental, a trajetória de vida da fábula pode ser dividida em três etapas, segundo Santos (2012). Na primeira, encontra-se a cultura grega, representada por duas concepções. Com Esopo, define-se como alegoria, com a função de exemplificar normas de procedimento humano. A partir do século VI a.C., “com a teoria aristotélica, a narrativa da fábula enuncia outra concepção, agora de recurso teórico” (SANTOS, 2012, p. 33). A segunda centra-se em Roma e firma-se pela produção de Fedro, quando a fábula passa a ser utilizada pelo viés da sátira como instrumento de crítica à situação política e ao poder. A terceira é marcada pela obra fabulística de La Fontaine, na França do século XVII, que consolidou o gênero como objeto artístico.

Consideramos pertinente também a divisão feita por Jukovski (*apud* VIGOTSKI, 1999) que contribui para o entendimento da longa trajetória de vida da fábula. Esse autor aponta três épocas principais no que tange à vida longa desse gênero. Na primeira, a fábula era um exemplo ou uma comparação; na segunda, um dos procedimentos de apresentação de verdades morais; e, na terceira, o gênero adquiriu uma forma artística. Segundo Jukovski (54, p. 509 *apud* VIGOTSKI, 1999, p. 168):

É provável que antes ela tenha sido domínio não do poeta, mas do orador e do filósofo... Na história da fábula podemos observar três épocas principais: a primeira, quando ela não era senão um simples recurso retórico, um exemplo, uma comparação; a segunda, quando ganhou existência própria e se tornou um dos procedimentos mais eficazes da apresentação das verdades morais para o orador ou para o filósofo, e estas são as fábulas de Esopo, de Fedro e, em nossa época de Lessing; a terceira, quando passou do campo da oratória para o campo da poesia, vale dizer, quando adquiriu a forma que deve em nossa época a La Fontaine e, na Antiguidade, a Horácio.

O Prólogo do Livro II, de Bábrio (*apud* DEZOTTI, 2003, p. 91-92), é também referência relevante em relação à longa trajetória de vida da fábula. Este Prólogo traz muitas informações importantes sobre a fábula, como podemos constatar:

A fábula, ó filho do rei Alexandre,
de sírios dos tempos de outrora é invenção,
eles que eram do tempo de Ninos e de Belos.
Dizem que o primeiro a contar fábulas aos filhos
dos helenos foi o sábio Esopo, e também contou-as
Cibisses aos líbios. Mas eu agora com musa renovada
as apresento, com ornatos de ouro pondo freio
ao mitiambo, como a um cavalo de guerra.
Pela porta que fui eu o primeiro a abrir
entraram outros, e de musa mais instruída
produzem poesias semelhantes a grifos,
doutos em nada além do que aprenderam comigo.
Mas eu componho fábulas em estilo claro,
e dos iambos os dentes não afio,
antes, tempero-os no fogo e adoço bem os aguilhões
ao compor este livro mais uma vez para ti.

No segundo verso, Bábrio diz, em tom de chamamento, que a invenção desse tipo de narrativa se deve aos sírios. Ao referir-se a este povo, habitante da região hoje conhecida como Oriente Médio, dá a entender que ele é pioneiro na criação do gênero. No quinto verso, o fabulista menciona Esopo como o primeiro a contar fábulas aos filhos dos helenos e remete ao cultivo da fábula na Grécia antiga. No sexto, Bábrio lembra o nome de Cibisses como aquele que contou fábula aos líbios. No nono e no 10º versos, o fabulista diz que foi ele quem primeiro abriu a porta pela qual entraram outros poetas, e, nos versos que se seguem, que lhes ensinou a arte de produzir fábulas, usando procedimentos da poesia.

Como notamos, Bábrio reivindica para si o mérito de ser o primeiro a compor fábulas em versos. No entanto, segundo Lopes Facal (2009, *apud* DEZOTTI, 2003, p. 92), o mérito da versificação de fábulas esópicas coube, primeiramente, a Fedro e não a Bábrio. Vários autores asseveraram que a experiência pioneira em versificar fábulas é atribuída a Fedro, uma vez que este surgiu antes de Bábrio.

Segundo Pereira (2007), o contributo assírio é tardio e pouco extenso. Para esse autor, as fábulas de Bábrio teriam sofrido influência da tradi-

ção das margens do Eufrates, um dos rios importantes que definem a região da Mesopotâmia.

De acordo com Dezotti (2003), na obra de Fedro, encontramos todas as fábulas escritas em versos senários jâmbicos. O próprio Fedro fornece essa informação no Prólogo do livro I (*apud* GONÇALVES, 1957, p. 24): “Escrevi, em versos senários, o assunto destas fábulas que Esopo imaginou. Duas grandes vantagens, a meu ver, possui este livrinho: recreia-nos pelo jocoso do estilo e orienta-nos a vida com sábios conselhos”. Toda em verso, a obra fedriana comprova o pioneirismo do fabulista latino na versificação e no tratamento artístico dado ao gênero.

Muitas traduções da obra de Fedro, a exemplo de *Fábulas* de Fedro (GONÇALVES, 1957) e de *Fábulas*, de Fedro (2001), atestam a escrita desse fabulista em forma de poesia. A mencionada obra *Fábulas* de Fedro traz textos de Fedro na língua latina e a tradução deles em língua portuguesa. A narrativa fedriana, denominada “A ovelha, o cão e o lobo”, serve como ilustração, em que o autor adotou a forma de um poema narrativo. Trata-se de uma pequena fábula escrita, em que uma ovelha é condenada injustamente. A transcrição da fábula, a seguir, ilustra o pioneirismo fedriano na construção da fábula em verso:

Os mentirosos costumam pagar pelos seus malefícios.
Como um cão caluniador reclamasse de uma ovelha
um pão que pretendia ter a ela confiado,
um lobo, citado como testemunha, disse
que não apenas um, mas dez eram devidos.
Condenada pelo falso testemunho, a ovelha
pagou o que não devia. Poucos dias depois,
a vítima viu o lobo jazendo numa armadilha:
'Esta, disse ela, é a recompensa dada pelos deuses para a mentira'
(FEDRO *apud* DEZOTTI, 2003, p. 84).

A fábula inicia-se com uma fase de lição de moral e, em seguida, o narrador conta a história que envolve três personagens: a ovelha, o cão e o lobo. Condenada por falso testemunho do lobo, a ovelha paga por uma coisa que não fez. Algum tempo depois, a vítima vê o lobo preso em uma armadilha. A narrativa termina com as palavras da ovelha, que afirma ser aquela “a recompensa dada pelos deuses para a mentira” (FEDRO *apud* DEZOTTI, 2003, p. 84).

Em *Retórica* (2018), Aristóteles já alude às fábulas esópicas e às líbias como instrumentos usados na oratória para a persuasão. Na antiguidade, outros povos também cultivavam a fábula, além dos gregos e líbios. Pereira (2007, p. 48-49) ressalta que, para os gregos, “as fábulas esópicas não eram as únicas. Esopo fala de fábulas líbicas e Aristóteles (384-322) refere as fábulas líbias. Vários retores enumeram outras tais como as sibaríticas, as frígias, as sicilianas, as egípcias e as cipriotas. [...]”.

Segundo Netto (2001), a vertente ocidental da literatura fabular é centrada nas contribuições de Esopo (Grécia) e Fedro (Roma). Contudo, essa vertente conta com contribuições anteriores. Uma dessas deve-se a Hesíodo. Na cultura ocidental, a primeira fábula conhecida, contada por Hesíodo por volta do século VIII a.C., é “O rouxinol e o milhano”, segundo Santos (2003). Para Pereira (2007, p. 50), “as fábulas de Hesíodo são anteriores às indianas de seis séculos”. Já Aristófanes, no século V a.C., usou fábulas em suas comédias.

Na Índia, em torno do século I d.C. surge uma coletânea de fábulas constituída por cinco livros ou cinco tratados, que compõem a obra intitulada *Pañcatranta*. As narrativas inseridas nesses livros têm como personagens animais e são utilizadas para ensinar preceitos morais. Uma coletânea de fábulas de origem india, denominada *Calila e Dimna*, foi expandida durante o século VIII d.C. Precisamos salientar, contudo, que as fábulas indianas são anteriores ao século I d.C. É possível que elas remontem ao século II a.C.

Dando continuidade à ideia de que a fábula é um discurso universal, podemos também discorrer, ainda que superficialmente, sobre o cultivo desse gênero no Brasil. Segundo Góes (2005), é possível afiançar que o cultivo da fábula originada em solo brasileiro se deu muito antes da publicação de obras de autores que precederam Monteiro Lobato, autor pré-modernista. Citamos autores como Justiniano José da Rocha, Francisco de Paula Brito, Anastácio Luís do Bomsucesso e Coelho Neto, que, segundo Santos (2012), se dedicaram a fazer adaptações de fábulas. Houve também autores que se empenharam a traduzir fábulas de La Fontaine e Fedro. Mencionamos o Barão de Paranapiacaba, que, de acordo com Santos (2012), é o responsável pela tradução de fábulas de La Fontaine para a língua portuguesa.

Além de fábulas traduzidas, parafraseadas e daquelas produzidas por escritores brasileiros, pode-se falar sobre fábulas atribuídas a indíge-

nas e as de origem africana. A fábula de origem brasileira, cultivada antes desses escritores mencionados, tem sido vista dentro do estudo do nosso folclore. Dezotti (2003) lembra que, em nosso país, muitas histórias dos índios tukanos se parecem com fábulas e cita como exemplo a história de “O Corocoró e a Minhoca”, que transcreveremos aqui:

Um dia, o Corocoró disse para as Minhocas:
– Venham cá que eu tenho uma estória para contar a vocês.
Muito animadas, as Minhocas disseram “ótimo, que bom”, e foram saindo do buraco. Só foi o tempo de saírem: o Corocoró devorou-as todas.
As pobrezinhas confiaram num estranho e foram enganadas.
(LAGÓRIO *apud* DEZOTTI, 2003, p. 21).

Histórias de Tia Anastácia (2019) é uma obra de Monteiro Lobato que reúne vários contos de origem europeia e fábulas recolhidas do folclore brasileiro de origens indígena e africana (SANTOS, 2012). A contadora de histórias é Tia Anastácia, personagem do Sítio do Pica-Pau Amarelo. Há histórias criadas por índios e negros do Brasil, como explica a personagem Dona Benta, no comentário que faz de “A onça e o coelho” (LOBATO, 2019).

Esse livro do escritor brasileiro não traz a classificação das histórias narradas em gêneros textuais, não separa conto e fábula. Há, nessa obra, várias fábulas, a exemplo do “Pulo do gato”, “O homem e a raposa” e “O jabuti e os sapinhos” e outras. Transcrevemos aqui a fábula “O jabuti e os sapinhos” (LOBATO, 2019, p. 138-139) da cultura indígena, que envolve vários animais e o homem. O jabuti é a personagem principal. Essa fábula narra a esperteza desse animal que queria se casar com a filha de uma onça, como podemos notar na transcrição dessa fábula a seguir:

Andando a filha da onça muito namorada pelo lagarto e pelo homem, que desejavam desposá-la, o jabuti jurou que havia de vencer aos dois. Pensou um plano. “Achei,achei!” – disse de repente. Foi a uma aguada e pegou um punhado de sapinhos, que soltou no bebedouro, com ordem, quando qualquer bicho viesse beber, de cantar uma coisa assim:
Turi, turi...
Quebrar-lhe as pernas...
Furar-lhe os olhos...

E recomendou:

– Mas se eu aparecer com a minha gaita vocês ficam logo caladinhos, ouviram?

Logo depois apareceu o macaco, que vinha beber. Ao ouvir a cantiga da água, deu um pulo de medo e sumiu-se.

Outros bichos vieram, acontecendo a mesma coisa.

Veio o lagarto – e fugiu no galope.

Veio o homem – e fugiu fazendo o pelo-sinal.

Faltava só o jabuti. Foram buscá-lo.

– Pois vou, porque não tenho medo nenhum, mas quero que todos os animais me acompanhem de perto.

A bicharia toda o seguiu. Quando chegou em certo ponto, disse o jabuti:

– Bem, agora vocês parem. Eu vou só. Aproximou-se do bebedouro e deu um toque de gaita. Os sapinhos emudeceram como peixes. O jabuti bebeu sossegadamente e foi ter com os animais, que estavam assombrados de tanta valentia. A onça, muito alegre, deu-lhe a filha em casamento.

[...].

Suprimimos o comentário que Monteiro encaixou a este texto. Como vemos, trata-se de uma narrativa indígena que coloca o jabuti como um animal muito esperto. Na sua esperteza, vence vários animais e até o homem. Esse texto do jabuti e dos sapinhos faz parte das histórias do folclore brasileiro. O livro de Monteiro Lobato não classifica esse texto do jabuti e dos sapinhos como fábula. No livro, o texto aparece como uma história muito antiga do nosso folclore. Há autores que veem não apenas essa história envolvendo o jabuti mas também outras como contos. De nossa parte, para efeito de ilustração, consideramos a narrativa “O jabuti e os sapinhos”, de Monteiro Lobato, como fábula.

Para finalizar esse tópico, relembramos que a longa existência da fábula pode ser desmembrada em um período longo da pré-história e em outro, também extenso, marcado pelo surgimento da escrita, momento em que os gêneros textuais começaram a ser escritos. Como não havia registro escrito no período pré-histórico, há muita dificuldade de se avaliar o tempo exato de existência da fábula, bem como determinar sua autoria. É por esse motivo que reafirmamos que a origem da fábula se perde no tempo e no espaço.

1.2 Revisão à concepção de fábula

No tópico anterior, abordamos a longa existência da fábula. Neste, vamos focar o conceito de fábula, buscando revisitá-lo. Há várias acepções do termo fábula. Este termo pode ser visto como história, conto ou narrativa de caráter mitológico, narração de ações ou acontecimentos, material pré-literário que vai ser transformado em intriga, apólogo e gênero textual literário, etc. É muito antiga a visão da fábula na sua acepção de um conjunto de acontecimentos, que está presente em um conto, em um romance ou em qualquer outro gênero da ordem do narrar. Aristóteles já usava o termo fábula em sua *Poética* (1990). Para o filósofo, a fábula é um dos elementos da tragédia (ARISTÓTELES, 1990). De acordo com Reis e Lopes (1988), a fábula equivale à noção de mito em Aristóteles. O termo fábula está associado à imitação das ações, à composição dos atos. É a reunião de ações.

Para Tomachevski (2013, p. 310), formalista russo, fábula é “o conjunto de eventos ligados entre si que nos são comunicados ao longo da obra”. Na acepção desse formalista, o termo fábula não é visto aqui como gênero textual. O autor opõe fábula a enredo. O conceito de fábula em Tomachevski (2013) concerne a acontecimentos ou a eventos comunicados em uma obra. Já o conceito de enredo diz respeito à forma como esses mesmos acontecimentos são dispostos, introduzidos e organizados em um texto da ordem do narrar. Na mesma acepção do autor formalista, Mesquita (1994, p. 22) observa que “o enredo não é a fábula, mas a elaboração estética do que diz a fábula, mediante uma instância narrante”. Em uma obra literária, o enredo é a disposição artisticamente construída das vivências das personagens, ou seja, é uma construção artística (MESQUITA, 1994).

Neste livro, a fábula é focalizada como um dos gêneros textuais mais antigos de que se tem conhecimento. É como gênero textual da ordem do narrar que ela vem sendo abordada em seus diversos componentes. Há vários conceitos acerca do que denominamos gênero textual fábula. Caldas Aulete, no *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa* (apud GÓES, 2005, p. 22), assim conceitua a fábula: “Pequena composição de forma poética e prosaica em que se narra um fato alegórico, cuja verdade moral se esconde sob o véu da ficção, e na qual se fazem intervir as pessoas, os animais irracionais personificados e até as coisas inanimadas”.

Outro conceito é aquele que concebe a fábula “como um ato de fala, conversa, narração alegórica, em prosa ou em verso, que encerra uma lição de moral, em que os personagens são seres animados ou inanimados” (OLIVEIRA, 2011, p. 35). Selecionamos, ainda, mais um conceito de fábula que interessa à nossa intenção de repensar a visão sobre tal gênero:

As fábulas são narrativas curtas que, frequentemente, apresentam como personagens animais ou seres inanimados para representar alegoricamente características dos seres humanos. Algumas têm como objetivo transmitir um aconselhamento, outras são uma tentativa de explicar fatos cotidianos, de maneira que se possa retirar deles alguma lição. Portanto, os textos das fábulas podem provocar reflexões sobre valores, conceitos e comportamentos dos indivíduos (VIANA, 2015, p. 21-22).

Nas diversas acepções de fábula como gênero de texto, podemos observar aspectos comuns ou até semelhantes, como a brevidade, a presença da lição de moral, a visão bipartida de sua estrutura composicional, a alegoria e a personificação. Esses conceitos de fábula e outros servem para nossas reflexões acerca desse gênero tão antigo quanto o surgimento do homem e o uso da linguagem oral.

Ao longo da sua trajetória de vida, concebeu-se a fábula como um gênero constituído por duas partes: uma parte narrativa e outra parte, referente à lição de moral. Pereira (2007, p. 32) afirma que a fábula era sua parte narrativa e a moral sua parte filosófica ou pedagógica. Este modo de conceber a estrutura fabular se consolidou no ensino e no cultivo da fábula. Esta visão tradicional mantém-se ainda na leitura, no estudo e na análise de fábulas por parte de estudantes, de professores e até de especialistas. Ligadas entre si, ambas as partes da sua estrutura constituem seu conteúdo temático.

Em sua longa existência, a parte narrativa de uma fábula foi vista como exemplo, ilustração. A lição de moral, por sua vez, foi entendida como interpretação ou sentença pertencente ao discurso teórico. A parte narrativa é fundamental para caracterizar um texto como fábula. Isso quer dizer que não existe fábula sem essa parte. Há, contudo, fábulas constituídas somente pelo corpo narrativo, denominação dada por muitos autores e ainda aceita nos dias de hoje. Não há fábula somente com a lição de moral. Esta pode ser suprimida, omitida ou estar articulada à sequência nar-

rativa ou à dialógica. Da parte narrativa, pode-se extrair ou inferir uma ou mais de uma lição de moral.

Isolado, sem uma história como ilustração, o ensinamento moral não caracteriza nem define um texto como fábula, sendo visto como provérbio ou ditado popular. Este, porém, é tido como uma espécie de gênero textual, diferente da fábula, e pode ser transposto para o gênero fábula. Muitos provérbios populares estão na origem da criação de inúmeras fábulas.

La Fontaine (2005) manteve a imagem bipartida da fábula. Viu a fábula como um texto estruturado em dois componentes básicos: o corpo e a alma. No prefácio de *Fábulas*, La Fontaine (2005, p. 37) afirma que “o apólogo é composto de duas partes, das quais se pode chamar uma o corpo, a outra, a alma¹. O corpo é a fábula; a alma, a moral”.

A expressão *corpo da fábula* remete à narrativa propriamente dita, e a *alma*, à lição de moral. Esta imagem da fábula constitui um modelo que ainda é assimilado e difundido por muitos autores, pesquisadores e professores do mundo contemporâneo.

Dezotti (2003) afirma que a fábula de Esopo organiza-se em dois parágrafos. A ele se credita esta forma de fábula, composta por duas partes, ou seja, uma parte que se refere à história e a parte da moral que a acompanha (VIANA, 2015). Em outras palavras, o corpo da fábula esópica é composto por um parágrafo e a alma, por outro, como podemos constatar em “O corvo e a cobra”, de Esopo (2004b, p. 96), que narra a morte de um corvo, em decorrência da picada de uma cobra:

Um corvo, estando sem comida, como visse uma cobra dormindo ao sol, precipitou-se sobre ela e a pegou. Mas ela voltou-se para ele e o mordeu. Estando para morrer, ele disse: ‘Como sou infeliz, eu que, por acaso, dei com um belo achado e por causa dele me perdi’. Essa fábula poderia aplicar-se a um homem que, por causa da descoberta de um tesouro, correu perigo de vida.

Esta fábula ilustra a relação existente entre as duas partes visíveis em sua superfície. O primeiro parágrafo é formado por três períodos compostos que constituem o corpo, ou seja, a fábula propriamente dita. O se-

¹ O fabulista francês La Fontaine emprega a expressão apólogo com o mesmo sentido de fábula. Na perspectiva do estudo de gêneros textuais, o apólogo é visto como outro tipo de gênero textual.

gundo, constituído por apenas um período composto, consiste na fase da lição de moral. Como notamos, o corpo narrativo situa-se antes da alma.

Em forma de prosa, há versões, reescritas, recontos, adaptações, paráfrases e paródias de fábulas que rompem com a composição formal da fábula esópica em dois parágrafos. Muitas delas são narrativas mais alongadas, constituídas por vários parágrafos interligados. Inúmeras trazem um enredo completo e mais desenvolvido. Há também fábulas em forma de verso com uma ou mais de uma estrofe, mas nem todas apresentam o segmento moral. Permanece, contudo, na construção de tais fábulas, a ideia de bipartição da sua estrutura, não importando a forma composicional, se em verso ou em prosa ou a quantidade de parágrafos, de versos e de estrofes.

Outro modo de olhar a forma estrutural da fábula é fornecido por Fiorin (1986/1987) e Lima (1984). Diferentemente da visão estrutural bipartida, que se centra em duas partes, Lima fornece a ideia de fábula constituída por três elementos: um discurso figurativo, um discurso temático e, ligando esses dois, um enunciado. O discurso figurativo corresponde à narração em que se instaura uma isotopia humana, mesmo que as personagens não sejam humanas ou pertençam a quaisquer outras espécies de ser. O discurso temático diz respeito à ideia ou ao tema que a fábula veicula, subjaz ao discurso figurativo e apoia a interpretação a ser feita. O componente interpretativo de figuras corresponde à fase de lição de moral. Já o enunciado, entendido aqui como discurso metalinguístico, liga os discursos figurativo e temático.

Para Souza (2010) a tematização está presente no discurso figurativo e no discurso temático. No primeiro, ela é mais concentrada e, no segundo, é mais difusa. Segundo essa autora (2010, p. 104), “o tema atualizado na história é virtualmente retomado na moral”. Em “O lavrador e a serpente congelada”, de Esopo (2004a, p. 53), por exemplo, constamos a presença dos três tipos de discurso em funcionamento: o discurso figurativo, correspondente à narração, o discurso temático, que diz respeito à ideia de imutabilidade da natureza de quem é mau, e, ainda, o discurso metalinguístico que se operacionaliza pela expressão *a fábula mostra*, como podemos conferir na transcrição a seguir:

Um lavrador, durante um inverno rigoroso, encontrou uma serpente congelada. Apiedou-se dela, pegou-a e a pôs em seu colo. Aquecida,

ela voltou à vida normal, picou seu benfeitor, ferindo-o de morte. E ele, morrendo, disse: ‘É justo que eu sofra, pois me apiedei de uma pessoa malvada’

Moral: A fábula mostra que a má natureza é imutável, mesmo que receba os maiores benefícios.

A leitura de fábulas pode comprovar que nem todas são constituídas por esses três elementos. Muitas delas não apresentam o discurso metalinguístico.

Retomando a visão bipartida da fábula, podemos dizer que ela atraíssou séculos e, ainda, orienta a produção fabulística nos dias atuais. Ela serviu e tem servido como referência não somente para a leitura e interpretação, mas também para a produção de fábulas. Muitos autores que escreveram fábulas após Esopo, Fedro e La Fontaine mantiveram tal visão. No comentário do livro de Gazolla (2005), por exemplo, encontramos a visão da estrutura fabulística como narrativa composta pela história propriamente dita e pela fase de lição de moral. Nas narrativas que compõem esse livro, as histórias sempre precedem a fase de lição de moral, que vem destacada ou separada delas. Como lemos na orelha de seu livro: “Mantida a estrutura tradicional (história propriamente dita e moral da história), Gazolla avança até o ponto em que a moral da história abandona o conformismo disciplinador e se transforma em paradoxo” (*apud* GAZOLLA, 2008).

Nas várias acepções do gênero fábula, outro aspecto que tem chamado a atenção é a extensão. Esta tem sido considerada um dos traços distintivos de tal gênero. Temos visto que a fábula é comumente conhecida como um gênero de texto breve. A brevidade tem sido destacada como traço que distingue tal gênero de outros gêneros mais longos da ordem do narrar. E ainda há autores, como Lessing (*apud* VIGOTSKI, 1999), que defendem a ideia de que a fábula deve ser um texto breve, conciso, para atingir seu objetivo central. Em sua longa existência, essa ideia aparece como um traço marcante, diferencial do gênero. A brevidade é vista como algo benquisto, desejado e perseguido, como se fosse uma meta a ser alcançada pelos escritores.

A existência de inúmeras fábulas breves pode ter contribuído para a consolidação desse aspecto na definição dessas narrativas como também a defesa da ideia de que a fábula precisa manter a brevidade. Esta é vista geralmente como uma característica que possibilita a identificação de tal gênero e tem marcado a visão de escritores, pesquisadores, professores e

estudantes sobre fábulas. Normalmente, as fábulas atribuídas a Esopo e as de Fedro são narrativas de pequena extensão, a exemplo de “O rouxinol e a andorinha” (ESOPO, 2004b) e “O pescador (e os grandes e pequenos peixes)”, também de Esopo (2004b, p. 22). Esta minúscula fábula compõe-se apenas de dois pequenos parágrafos. O primeiro constitui uma sequência narrativa curta e o segundo, a fase da lição de moral. O primeiro parágrafo é constituído por dois períodos; o segundo, por apenas um período, como observamos:

Um pescador, tendo retirado do mar a rede de pescar, capturou grandes peixes e os expôs no chão. Os peixes menores escaparam para o mar através das malhas.

É fácil a salvação para os que não têm muito, mas raramente se vê o que tem muito renome escapar dos perigos.

Além de Esopo e de Fedro, outros escritores como Samaniego (1993), Iriarte (1976) e Florian (1959), seguindo o modelo esópico, escreveram fábulas breves. A título de demonstração, citamos a minúscula fábula “La zorra y el busto”², de Samaniego (1993, p. 38):

Duo la Zorra al Busto,
Después de olerlo:
'Tu cabeza es hermosa,
Pero sin seso'.
Como éste hay muchos
Que aunque parecen hombres,
Solo son bustos.

Podemos, entretanto, admitir, pela observação da infraestrutura textual e/ou da organização de muitas fábulas, de diferentes autores, a diversidade da extensão de sequências textuais: umas mais, outras menos extensas. Na obra de um mesmo autor, como La Fontaine, Iriarte, Samaniego, Florian, encontramos fábulas de diversos tamanhos.

A brevidade deve ser vista com um olhar crítico, quando focamos o enquadramento de um texto como fábula. Por si só, ela não é critério satisfatório para definir tal gênero. Há outros gêneros textuais caracteri-

² Tradução livre feita para este livro: Disse a raposa ao busto,/Depois de cheirar:/‘Sua cabeça é linda,/Mas sem cérebro’./Assim há muitos/Que embora pareçam homens,/Eles são apenas bustos.

zados como breves, como o conto, o miniconto, a piada. Autores como Gotlib (1999) definem o conto como uma forma breve. De fato, há contos muito pequenos e também o que denominamos minicontos, como formas minúsculas.

Por outro lado, muitas fábulas longas fogem completamente do padrão clássico de produção desse gênero. Em geral, as narrativas mais alongadas apresentam um enredo mais desenvolvido ou completo. Ainda que tenham como base o modelo esópico, muitas delas possuem sequências narrativas, descritivas e dialogais mais extensas, expandidas, que estão articuladas de modo coeso e coerente, para a construção de sentido. Escritores, a exemplo de La Fontaine, Gazolla, Monteiro Lobato, Pongetti e tantos outros escreveram fábulas que não mantiveram a brevidade da grande maioria das fábulas esópicas e fedrianas. Há, todavia, uma fábula atribuída a Esopo (2004b), denominada “O leão, a raposa e o veado”, que é uma exceção. Esta fábula apresenta uma extensão longa, ocupando mais de uma página. Ela se distingue, do ponto de vista da forma composicional, da maioria das fábulas presentes em *Fábulas de Esopo* (2004a, 2004b, 2009).

La Fontaine (2003) escreveu fábulas longas em verso, que se distanciam muito da brevidade das fábulas clássicas atribuídas a Esopo e a Fedro, a exemplo de “O pastor e o rei”, de La Fontaine (2003), de “Os dois papagaios, o rei e seu filho”, também de La Fontaine (2003). O escritor francês parece se desculpar quando diz que não pôde dar às suas fábulas a brevidade das fábulas de Fedro (*apud* VIGOTSKI, 1999).

A visão tradicional de fábula, tanto aquela que admite a constituição desse gênero em duas partes como aquela que a concebe como narrativa formada por três elementos indica que, além da brevidade, há outros componentes que contribuem para a sua identificação, como o seu enquadramento como gênero textual fictício da ordem do narrar, a presença do animal como personagem, o caráter alegórico e a presença da lição de moral.

O caráter ficcional da fábula embasa a abordagem dessa narrativa, já que ela é produto da imaginação, da atividade criadora do homem. O mundo das fábulas é o da imaginação, o da ficção e o da fantasia, misturada com a realidade. Tal gênero surge como ficção ou como invenção humana. A fábula é fruto da cultura, da habilidade humana de fantasiar, de imaginar. Por isso, não deixamos de frisar a dimensão fictícia do gênero.

A presença de animais, em especial, é considerada uma das características que sobressai nesse gênero. É grande o percentual de fábulas que têm animais ou bichos como personagens. Basta um olhar sobre os sumários de livros de autores diversos, para sabermos sobre a expressiva participação de bichos como personagens. Essa presença significativa de animais em uma grande quantidade de fábula pode ter fortalecido a imagem da fábula como história de animais.

A inserção de animais como personagens de fábula é muito antiga. Sua presença em fábulas está na origem desse gênero. A imagem da fábula como história de animais tem atravessado diferentes contextos socioculturais. Diferentes animais são personagens e desempenham papéis diversos em fábulas, desde o surgimento destas.

Em cada fábula, a definição do papel às personagens depende da intencionalidade do fabulista, da temática, do contexto sócio-histórico de produção e da situação que as envolve. O papel de uma personagem de fábula não é fixo nem imutável. Pode variar em fábulas distintas. Um exemplo é o que ocorre em “A raposa e o bode”, de Esopo (2004b), em que à raposa é atribuída a esperteza. A raposa, porém, exerce outro papel em “O galo que logrou a raposa”, de Monteiro Lobato (2008). Nesta, embora use da esperteza, a raposa é enganada pela ave.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é que os papéis desempenhados por animais não são determinados pelo caráter, já que eles não o possuem (VIGOTSKI, 1999). O caráter é um atributo pertencente à dimensão humana. A concessão de papel a um animal se baseia em suas características físicas e biológicas, em seu *habitat*, em seus hábitos alimentares, em suas funções, na posição que ocupa em relação a outros animais e na simbologia, e não em um caráter. A simbologia animal também deve ser considerada na definição do papel das personagens. Segundo Vigotski (1999, p. 124), ao animal são atribuídos determinados papéis, porque “cada animal representa antecipadamente certo modo de ação, de comportamento”, é, antes de tudo, uma personagem não por força desse ou daquele caráter mas por força das características gerais da sua vida.

Desde o surgimento do gênero fábula, a atribuição de papel a animais nem sempre se fundamenta no conhecimento científico, uma vez que as fábulas, por pertencerem ao mundo da ficção, possuem sua própria lógica de construção estética e artística. Pereira (2007, p. 255) salienta que, “em muitas fábulas, independentemente da verdade científica, determina-

das características humanas, seguindo a tradição literária, aparecem associadas a determinados animais”.

A lógica da construção de fábulas não necessita, obrigatoriamente, levar em conta o saber científico do mundo animal. Por isso, nem sempre a caracterização ou a atribuição de papel é fiel ao mundo real dos animais ou à sua vida biológica. Em muitas fábulas, existem ações executadas por personagens que não são condizentes com suas características físicas, biológicas ou morfológicas. Em alguns casos, o papel exercido por elas não se coaduna com seus hábitos, com seus comportamentos, com seu *habitat*. Muitos comportamentos humanos ou características humanas foram atribuídos a animais com base apenas no senso comum, sem qualquer fundamentação científica. La Fontaine, ao escrever “O corvo e a raposa” (*apud* ALCOFORADO, 2003, p. 144), por exemplo, não levou em consideração o conhecimento científico na caracterização do corvo, haja vista que esta ave não tem o hábito de alimentar-se de queijo.

Em muitos casos, a escolha de um animal se dá independentemente do saber científico. É feita de acordo com a intencionalidade e com a situação criada pelo autor para compor o conteúdo temático. Neste sentido, o papel de uma dada personagem só pode ser entendido em sua relação com o enredo e com a intencionalidade do escritor. A construção do enredo é fundamental para a seleção e para a definição do papel que cada personagem desempenha em sua interação com outra (s). Como personagens de fábula, os animais interagem no mundo em que vivem, relacionam entre si e possuem características físicas e biológicas que podem funcionar como referências para a construção das fábulas.

Embora a presença de animais seja muito significativa em um percentual muito grande de fábulas, é preciso que façamos uma revisão da imagem dessas narrativas como histórias de animais. Desde sua origem, os animais jamais foram personagens únicas e exclusivas de fábulas. Desde seu nascimento, distintas espécies de seres habitaram e ainda habitam o cenário das fábulas. Em fábulas, podem atuar personagens de espécies diferentes, como pode atuar uma única espécie de personagem. No prólogo I de *Fábulas*, Fedro (2001, p. 39) fala em árvores e feras como personagens do mundo da fábula. O fabulista diz o seguinte:

Se todavia alguém mal avisado
Censurar-nos quiser por ser estranho

Que as árvores e as feras em tamanho
Colóquio vivam, tenha bem lembrado
Que tudo quanto expomos é fingido
Pura invenção, gracejo divertido.

Em relação à diversidade de espécies de personagens, assim se expressa Portella (1983, p. 134): “analisando as personagens das *Fábulas* de Fedro, verificamos que tanto a natureza viva (fauna e flora) como a natureza morta (objetos, pedras etc) homens, divindades e até entes imaginários podem trabalhar como atores neste fantástico palco”. Como manifesta Dezotti (2003, p. 27), a fábula nunca se limitou a trabalhar apenas com histórias de animais. Ao lado destes, qualquer ser podia constituir-se personagem de fábulas. Assim, encontramos deuses, heróis, homens, plantas, objetos, partes de um mesmo corpo e entidades abstratas. A ideia da diversidade de espécies de personagens de fábulas é difundida também por Ferreira (2013, p. 76):

As personagens podem ser homens simplesmente, divindades, pessoas com profissões ou status social específicos, animais, plantas, objectos, personificações de ideias ou divindades abstractas-verdade, pudor e vergonha, por exemplo. Todas estas personagens denotam no seu conjunto as características que lhe são atribuídas pela tradição e que as materializa não tanto como personagens tipo, mas como autênticas metáforas ou alegorias.

Há fábulas em que atuam somente pessoas, a exemplo de “A velha e o médico”, de Esopo (*apud* DEZOTTI, 2003). Há ainda outras que combinam a atuação de animais e pessoas, como a “Mulher e a galinha”, de Esopo (*apud* DEZOTTI, 2003), “O homem e a cobra”, de Monteiro Lobo (2008). Em nossos dias, outras espécies de personagens também povoam a construção de fábulas. O livro de Capparelli (2008) traz muitas fábulas cujas personagens principais não são animais, a exemplo de “O direito do anzol” (p. 10), em que a interação se dá entre uma linha e um anzol, personagens centrais. Um peixe e um pescador também aparecem, mas não figuram como personagens principais. O papel exercido por essas personagens secundárias não deve ser menosprezado.

É importante ressaltar que, no mundo fictício das narrativas fabulísticas, é comum a interação entre diferentes espécies, pertencentes a reinos

distintos. Essa interação tem em mira o retrato e a expressão de intenções e atitudes humanas, conferindo-lhes representatividade temática, ideológica e sociocultural. Antropomorfizado, qualquer ser, de qualquer natureza, pode vivenciar situações e experiências, interagir verbal e socialmente, desempenhar papéis diferenciados e utilizar-se de estratégias discursivas para o convencimento.

Na produção de suas fábulas, o autor tem não só a liberdade de escolher os tipos de personagens, bem como de atribuir a elas o papel que desejar ou de caracterizá-las como lhe convém. Diferentes seres podem ser personagens dessas narrativas e povoar o seu mundo alegórico e nelas exercer diferentes papéis. Ao executarem diferentes papéis, as personagens incorporam diferentes atributos humanos, como a prepotência, a ingratidão, a inveja, a sandice e a maldade.

O caráter alegórico é outro aspecto que deve ser levado em conta na revisitação do conceito de fábula. Essa dimensão também tem despertado a atenção de muitos autores que estudam o gênero. As fábulas se enquadraram como textos alegóricos da ordem do narrar, pertencentes à literatura de ficção. Como expressa Santos (2012, p. 25): “a fábula tem sido definida pela maioria dos frequentadores da matéria como uma narrativa alegórica, concisa, exemplar, protagonizada por animais que simbolizam vícios e virtudes da humanidade e cujas posturas assemelham-se ao comportamento do homem”.

Portella (1983) afirma que não é uma simples ação alegórica. Para esse autor, trata-se de uma narrativa de ação alegórica na qual se oculta um ensinamento. De acordo com Todorov (2004, p. 71), “a fábula é o gênero que mais se aproxima da alegoria pura, onde o sentido primeiro das palavras tende a desaparecer completamente”. Para esse autor (2004), a alegoria implica a existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras. O primeiro sentido às vezes deve desaparecer, e, outras vezes, os dois devem estar presentes. O duplo sentido é indicado de maneira explícita, não dependendo de interpretação.

Além dos aspectos já citados, deve ser levada em conta também a sua dimensão moral como elemento importante da fábula. O conceito de lição de moral também deve ser revisto, já que tal lição faz parte da estrutura de muitas fábulas. Não vamos nos deter, neste tópico, na fase da lição de moral, porque ela será abordada com mais profundidade no capítulo 4, no tópico em que vamos tratar da dimensão argumentativa.

1.3 O processo de transformação da fábula em gênero literário

No tópico anterior revisitamos o conceito de fábula. Neste, ocuparemos da transformação de fábulas em gênero literário. Muitos conceitos de fábula manifestam a ideia de que ela é um gênero literário muito antigo. Buscaremos aqui compreender o processo de transformação da fábula em gênero literário.

Antes de entrarmos especificamente no tópico relativo ao processo de transformação da fábula em gênero literário, versaremos sobre os dois caminhos pelos quais ela passou em sua longa vida. É muito antiga a existência de fábulas em forma de prosa e em forma de verso. A forma prosaica da fábula é muito mais antiga, como apontam diversos estudos. A versificação de fábulas ocorreu bem depois. Em seus primórdios, a fábula não era um gênero em verso. De acordo com Oliveira (2011), a fábula descende da fala cotidiana, sendo um gênero prosaico. Era um gênero próximo à fala cotidiana, que só depois de muitos anos passou a ser produzido também em forma de poema, submetendo-se a um tratamento literário. Como se expressa Netto (2001, p. 3), “em tempos imemoráveis, as narrações orais das fábulas certamente precederam a sua elaboração e disseminação sob a forma escrita”.

A forma em verso do gênero fábula não surgiu com La Fontaine, no século XVII. O cultivo da fábula em verso é anterior a esse grande fabulista francês. Platão conta que Sócrates versificou algumas fábulas de Esopo, na prisão, enquanto aguardava a execução da sentença que o levaria à morte. Em *Fédon*, de Platão (1972, p. 67), Sócrates narra o seguinte:

Depois de haver prestado a minha homenagem a Deus, julguei que um poeta para ser verdadeiramente um poeta deve empregar mitos e não raciocínios. Não me sentindo capaz de compor mitos, por isso mesmo tomei por matéria de meus versos, na ordem que me vinham ocorrendo à lembrança, as fábulas ao meu alcance, as de Esopo que eu sabia de cor. [...].

Mas, como veremos mais adiante, foi Fedro o pioneiro na versificação de fábulas esópicas. Foi esse fabulista quem teve como plano de trabalho intencional a versificação de fábulas atribuídas a Esopo.

Em sua longa vida, a produção de fábulas seguiu dois caminhos fundamentais: a produção de fábulas em forma de prosa e a em forma de

verso. Essas duas formas que revestiram as fábulas fizeram que elas fossem consideradas, outrora, dois gêneros literários distintos, com valores estéticos também distintos (VIGOTSKI, 1999). Tais caminhos não se referem unicamente à estrutura de fábulas, embora esta deva ser considerada não só importante, mas como traço diferencial. Esses dois caminhos dizem respeito à organização do conteúdo temático, à intencionalidade e ao estilo de linguagem e ao valor que é conferido às fábulas.

Na visão vigotskiana, a fábula, em sua evolução histórica, dividiu-se em dois gêneros literários, ou seja, o gênero em prosa e o em verso, que correspondem a duas modalidades distintas e equivalem a duas tendências literárias paralelas. Distintamente da fábula em verso, cujo caráter poético sobressai, a fábula em prosa transformou-se em obra de cunho didático-moral. Como salienta Vigotski (1999, p. 107-108):

De fato, sabemos que por sua própria origem a fábula é indiscutivelmente dupla, que as suas partes didática e descritiva, noutros termos, a parte em poesia e a parte em prosa, estiveram frequentemente em luta entre si, e na evolução histórica ora vencia uma, ora outra. Assim, principalmente no solo bizantino, a fábula perdeu quase inteiramente o seu caráter artístico e transformou-se quase exclusivamente em obra didático-moral. Ao contrário, em solo latino medrou dela a fábula em poesia, em verso, embora devamos dizer que sempre encontramos na fábula duas tendências paralelas e a fábula em prosa e em verso continuam existindo sempre como dois diferentes gêneros literários.

Lessing e Potiebnyá (*apud* VIGOTSKI, 1999) consideram que as duas formas da fábula se distinguem pela origem e pela função artística. A concepção de fábula desses dois autores decorre do estudo da narrativa em forma prosaica, de caráter didático-moral, pertencente ao campo da retórica, da Filosofia. A fábula que serviu de base à construção do pensamento desses dois autores é aquela concebida como forma de ilustração de um ensinamento moral, situada no âmbito filosófico. Para Vigotski (1999), esses autores tratam a fábula em prosa como um sistema de demonstração. Lessing e Potiebnyá tomaram como base a fábula filosófica e não a fábula como forma de composição poética. Ambos criticam e rejeitam a fábula produzida em verso ou a fábula poética. Especificamente a respeito do pensamento de Lessing, Vigotski (1999, p. 106) assim se expressa:

Comecemos por Lessing. Ele diz francamente que os antigos cultivavam a fábula no campo da filosofia e não da poesia, e que ele escolheu como objeto de seu estudo precisamente essa fábula filosófica. [...]. Assim, é com total franqueza que Lessing tem em vista a fábula antes de La Fontaine, a fábula como objeto da filosofia e da retórica e não da arte.

Como podemos deduzir dessa citação, essas duas formas discursivas (prosa e verso) figuraram como dois gêneros de textos diferentes pelo fato de haver um distanciamento muito grande quanto ao tratamento dado a elas. Se antes o gênero era foco de interesse filosófico, com La Fontaine ele recebeu o estatuto de obra de arte, segundo Oliveira (2011). Foi a partir de Fedro, e, principalmente, de La Fontaine, que as fábulas escritas e corporificadas nas formas de prosa e de poema receberam um tratamento poético e passaram a ser vistas, efetivamente, como objetos da arte, pertencentes à literatura ficcional e ao campo de estudo de gêneros textuais da ordem do narrar.

Dezotti (2003) diz que a constituição da fábula como gênero autônomo começa a ocorrer com o advento, entre os gregos, da prosa como expressão literária, durante o século VI a.C. A tradição prosaica deu origem à produção escrita da fábula literária em forma de poema. Vários estudos mostram que com Fedro e Bátrio, e a partir destes, começaram a ser produzidas fábulas em forma de poema. Segundo Dezotti (2003), a maioria dos textos gregos arcaicos que registram a prática da fábula é escrita em versos. As fábulas foram expressas em versos porque se submeteram às características formais do gênero literário que as acolheu, como é o caso da épica, da poesia didática, da comédia.

Segundo Moisés (1995), a fábula foi escrita em versos até o século XVIII, e, em seguida, adotou a forma de prosa. No século XVIII, autores como Iriarte (1976), Florian (1959) e Samaniego (1993) escreveram obras fabulísticas em forma de poema, com variações estético-formais. A partir da estética romântica, já no século XIX, ela volta a ser produzida em forma prosaica. Em diferentes séculos, as duas formas de composição de fábulas coexistiram ou foram apreciadas. Especificamente no século XXI, essas duas formas compostionais de construção ainda são cultivadas e coexistem.

No transcorrer do tempo, o gênero fábula assumiu a forma de outro gênero, ou seja, a forma do gênero poema, sem perder sua identidade e sua funcionalidade. Este fenômeno denomina-se hibridização. Kock e

Elias (2006, p. 114) sustentam que “a hibridização ou a intertextualidade intergêneros é o fenômeno segundo o qual um gênero pode assumir a forma de um outro gênero, tendo em vista o propósito de comunicação”. No domínio da produção fabulística, pode ocorrer a mescla de gêneros quanto à forma composicional. As formas híbridas de fábulas atestam a possibilidade de elas transitarem entre ambas as formas, com ricas possibilidades estilísticas e literárias. Podemos, assim, transformar uma fábula escrita em prosa em uma em verso e vice-versa, atendo-nos à sua dimensão estético-literária ou nos preocupando com tal dimensão.

É importante salientar que a transformação de uma fábula em verso para a prosa ou vice-versa envolve operações específicas e conhecimentos quanto às formas de composição, ao estilo de linguagem, ao uso de recursos linguísticos e textuais. Há particularidades linguísticas e textuais que envolvem a construção de cada forma composicional. Os escritores Fedro, La Fontaine, Samaniego, Florian e Iriarte, por exemplo, tomaram como referências fábulas esópicas em prosa para criar suas fábulas literárias em verso. E eles fizeram essa transformação de maneira intencional, muito criativa e original, aplicando-lhes os princípios da poesia. No Brasil, houve escritores como Monteiro Lobato que fizeram o contrário: transformaram fábulas em forma de poema em forma de prosa. O autor brasileiro partiu de fábulas de La Fontaine em verso para criar as suas em prosa. Assim, em prosa ou em verso, o gênero continua sendo lido, estudado, interpretado e produzido.

A análise de composições fabulares de diferentes autores ou de um mesmo autor pode confirmar a diversidade de configuração quanto à infraestrutura textual. Fedro, Bábrio, Aviano, La Fontaine, Iriarte, Samaniego e Krilov, por exemplo, escreveram fábulas originalmente em verso, com diferentes variações formais, estilísticas e temáticas. De épocas históricas distintas, as fábulas desses autores variam quanto à forma composicional, à extensão do verso e da estrofe, ao tipo de estrofização, à rima, ao ritmo, à métrica, à sonoridade e à intencionalidade. Já a Esopo e Lessing foi atribuída a autoria de fábulas em prosa. No Brasil, Coelho Neto, Monteiro Lobato, Millôr Fernandes, Gazolla e tantos outros produziram fábulas em forma de prosa, as quais também variam quanto à composição formal, ao conteúdo temático, ao estilo e à intencionalidade comunicativa.

Nem sempre é uma tarefa simples para alunos e professores distinguirem uma fábula literária em verso de uma forma literária que denomi-

namos poesia e reconhecerem a fronteira que separa um gênero do outro. Segundo Vigotski (1999, p. 103), a fábula “está na fronteira com a poesia e sempre foi vista pelos estudiosos como a forma literária mais elementar, em que se pode descobrir mais fácil e claramente todas as particularidades da poesia”. O autor russo (1999, p. 122) assegura que a fábula em verso “passou a ter consciência de si mesma, a afirmar-se como gênero poético específico, nada diferindo das outras modalidades e formas de poesia”.

A delimitação de fronteira ou de fronteiras entre fábulas em forma de verso e do gênero poema decorre do conhecimento sobre os aspectos que particularizam cada gênero. Devemos ter o cuidado para não confundir o gênero fábula em forma de poema com o gênero poema. Se não soubermos distinguir essa fronteira, corremos o risco de enquadrar o texto que lemos ou estudamos como poema e não como fábula. Assim, as obras de fábulas de autores como La Fontaine, Iriarte, Samaniego e Krilov, escritas originalmente em forma de poema, não devem ser enquadradas no gênero poema, em virtude do seu propósito comunicativo e de outras características que elas apresentam.

A longa trajetória de vida do gênero fábula mostra que este não é rígido, não é estanque em seus aspectos formais, estilísticos e temáticos. Inúmeras produções, traduções, diferentes paráfrases e paródias atestam a mobilidade, a dinamicidade, a plasticidade e a flexibilidade que esse tipo de composição textual apresenta. Comprovam também a viabilidade do gênero em ser objeto de transformação de uma forma para outra, de maneira criativa e artística, sem que sua função comunicativa se perca. Traduções e paráfrases de fábulas de muitos escritores como o francês La Fontaine e o espanhol Samaniego, por exemplo, podem ser encontradas tanto em forma de versos como em forma de prosa e ser focos de análise no plano estético-literário.

Apoiamo-nos na ideia central de que, em sua origem, a fábula não surgiu como gênero literário nem era reconhecida como texto de cunho literário. Em seus primórdios, a fábula não era uma composição poética. Seu enquadramento como gênero literário ocorreu como um processo longo, assim como longo foi o seu surgimento. Podemos afirmar que a longa existência da fábula foi marcada por um período pré-literário longo e por outro designado literário. Esta afirmação, porém, não está isenta de polêmica ou questionamento, pois há autores que concebem as fábulas como objetos artísticos, independentemente de sua gênese, de elas terem

surgido como gêneros primários ou de serem cultivadas no campo da oratória e da Filosofia.

Para entendermos melhor o longo processo de transformação da fábula em gênero literário é importante tomarmos como base os conceitos de gêneros primário e secundário, focalizados por Bakhtin (2003) e outros autores. A maioria dos gêneros literários é constituída por gêneros secundários, complexos, formados por gêneros primários transformados, a exemplo das réplicas do diálogo, relatos cotidianos, diários (BAKHTIN, 2003). A ideia propagada sobre os gêneros primários é a de que estes são composições mais simples, ligadas a situações de comunicação mais imediatas e espontâneas. Os gêneros secundários, ao contrário, são mais complexos, porque eles surgem nas condições mais complexas de convivência cultural, relativamente mais organizadas. Como expressa Bakhtin (2003, p. 263-264):

Os gêneros discursivos secundários (complexos–romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana.

Os gêneros do discurso primário são os gêneros da vida cotidiana, que, em sua maioria, pertencem à modalidade oral, afirma Oliveira (2011, p. 36). Para Rodrigues (2005, p. 169), os gêneros primários “se constituem na comunicação discursiva imediata, no âmbito da ideologia do cotidiano (as ideologias não formalizadas e sistematizadas)”. Já os gêneros secundários “surgem nas condições de comunicação cultural mais complexa, no âmbito das ideologias formalizadas e especializadas, que, uma vez constituídas, medeiam as interações sociais: na esfera artística, científica, religiosa, jornalística, escolar, etc.” (RODRIGUES, 2005, p. 169). As esferas

da ideologia do cotidiano e dos sistemas ideológicos constituídos não se separam, mas se relacionam. Marcuschi (2011, p. 21) afirma:

As duas esferas são interdependentes, sendo que a primeira delas compreenderia a totalidade das atividades socioideológicas centradas na vida cotidiana, desde os mais fortuitos eventos (um acidental pedido de informação na rua) até aqueles que se associam diretamente com os sistemas ideológicos constituídos (a leitura de um romance, por exemplo).

De acordo com Oliveira (2011), a fábula surgiu como gênero primário em forma prosaica. O motivo de ela ter surgido ou ser enquadrada como gênero primário deve-se à sua associação com a linguagem oral ou com a comunicação verbal espontânea, coloquial, informal. Em sua origem mais remota, “situava-se no campo dos gêneros do discurso primário, nas esferas da comunicação verbal mais espontânea”, afirma Oliveira (2011, p. 36).

Em relação à fábula esópica, já é consenso entre muitos autores a visão de sua pertença ao campo da Filosofia e não da poesia. Era concebida como estratégica de persuadir, como pensou Aristóteles em sua *Retórica* (2018). Foi vista como texto didático em que a arte se apaga diante do ensinamento moral. Avisseau (*apud* OLIVEIRA, 2011, p. 79) não considerava a fábula hindu e a fábula grega trabalhos estéticos. Para este autor, elas eram textos didáticos, em que sobressaía o preceito moral, ao invés da arte.

Antes de Fedro e de La Fontaine, a qualidade artística da fábula não foi posta em questão nem era objeto de atenção. O maior interesse de Esopo foi enfatizar a dimensão moral do gênero. Pereira (2007) afirma que esse fabulista desdenhou a forma poética e que sua fábula permaneceu um gênero popular eficiente no intento de moralizar. As fábulas que lhe foram atribuídas tinham uma intenção retórica e não literária. Conforme o escritor (2007), o fabulista grego não lhe deu o estatuto de arte literária. Segundo as palavras de Pereira (2007), Esopo não inventou a fábula nem procurou uma reputação de autor. Limitou-se à prosa, com característica oral, e com ele a fábula permaneceu um humilde gênero popular, com finalidade moralista, sem pretensão literária, afirma o autor (2007).

Frisamos que Esopo não foi o criador de fábulas, não era visto como poeta nem a obra atribuída a ele foi considerada poesia. Não podemos, entretanto, deixar de mencionar a importância das fábulas que lhe foram

conferidas. A ele é atribuído o cultivo de narrativas que serviram de fonte ou de referência para a criação de fábulas literárias, como é o caso das fábulas criadas por La Fontaine, Iriarte, Florian, Samaniego e tantos outros que surgiram posteriormente. Inúmeras fábulas esópicas foram transformadas em objeto de arte por escritores talentosos. Embora Esopo não tenha criado nem valorizado a fábula como forma artística, não se nega a ele o mérito de ter contribuído para a consolidação do conceito de fábula no mundo ocidental.

Para Dezotti (2003, p. 26), o processo de fixação da fábula como gênero literário “tem sido associado à chegada de Esopo à Grécia e ajuda a explicar a fama desse estrangeiro como o *heuretés*, o inventor da fábula”. Sousa (2003) afirma que esse fabulista criou a tradição literária da fábula na literatura ocidental, mas foram Fedro e Bábrio que tiveram o mérito de elevá-la à categoria de arte. Com efeito, foi com Fedro, em Roma, e, principalmente, com o gênio artístico e poético do escritor francês La Fontaine, em França, que as fábulas receberam o estatuto de verdadeiras obras de arte.

Distintamente de Esopo, sobre o qual há dúvida em apontá-lo como autor de fábulas, Fedro é visto como um legítimo escritor destas. Muitos estudiosos não têm qualquer objeção quando se trata de conferir a Fedro a autoria de fábulas e reconhecer sua obra como objeto artístico, como composição poética. Fedro deve ser lembrado como o fabulista ligado diretamente à transformação da fábula em obra de arte, como aquele que escreveu fábulas poéticas. Foi a partir dele que a fábula desenvolveu-se, floresceu e disseminou-se como arte. A obra fedriana pode ser lembrada como um marco divisor da construção da fábula artística, não simplesmente por ter escrito suas fábulas em forma de poema ou de ter versificado fábulas de Esopo.

Sabemos que Fedro foi responsável pela transformação da fábula em um trabalho elaborado do ponto de vista artístico. Sua obra pode ser enquadrada como gênero secundário, pertencente ao campo dos estudos da ficção literária. O fabulista latino dedicou-se a esse tipo de narrativa, dando-lhe um tratamento intencional mais elaborado no plano da composição formal, do estilo de linguagem e da finalidade comunicativa. Transformou-a em um gênero literário autônomo, com uma identidade artística própria.

La Fontaine considera Fedro o pioneiro na produção do gênero como arte, como o primeiro fabulista a se preocupar com sua dimensão estético-literária. Coube-lhe a iniciativa de conceder à fábula o estatuto de nar-

rativa estético-literária, investindo-a de densidade poética. Sousa (2003) afirma que o fabulista adaptou, a versos latinos, inúmeras fábulas de Esopo, além de criar outras em verso. Netto (*apud* FEDRO, 2001, p. 11) observa, por sua vez, que “Fedro elaborou fábulas originais, além de pôr em versos latinos parte das fábulas gregas atribuídas a Esopo”. Ao escritor latino atribui-se o mérito de fixar a forma literária do gênero fábula, o que lhe garantiu um lugar no cenário da poesia, conforme afirma Claret (2004 *apud* ESOPO, 2004a, p. 14). Ao introduzir inovações formais, Fedro buscou a perfeição da fábula.

Salientamos que a importância de Fedro não está apenas no fato de ele versificar as fábulas de Esopo. Por si mesma, a versificação de um texto não o torna objeto de arte. Não foi a mera mudança da fábula em prosa para a forma em poema que garantiu ao fabulista latino um lugar na poesia. Não foi simplesmente o fato de ele ter transformado a fábula esópica em poema que lhe assegurou o pioneirismo na transformação da fábula em gênero de caráter poético, mas sim a sua atitude e a sua disposição de aplicar a ela os princípios poéticos ou de dar-lhe um tratamento poético.

Esclarecemos que a fábula em verso não é sinônimo de poesia ou de arte. O termo verso não significa o mesmo que poesia, ou melhor, verso não se confunde com poesia (ROSAS, 2016). A poesia pode estar presente em textos versificados bem como nas formas discursivas em prosa. Há muitos textos em forma de verso em que a poesia não está presente. O mesmo ocorre em textos em prosa, em que se observa a ausência da poesia. Não devemos, todavia, deixar de frisar que foi com base no modelo esópico que Fedro reinventou poeticamente a fábula, o que o conduziu a uma posição de destaque no cenário ocidental da produção fabulística.

Ao se consolidar como o autor que fixou a forma literária do gênero, Fedro passou a ocupar um espaço no mundo da produção poética de fábulas até então não ocupado por Esopo, seu antecessor. Com Fedro, a forma literária da fábula passou a se distanciar e se distinguir da forma prosaica, de cunho filosófico, atribuída a Esopo. Com ele, gênero fábula aproximou-se da poesia em decorrência do tratamento poético que lhe foi dado, fortaleceu-se e se disseminou como obra artística. Segundo escreve Agudelo (2000), é por obra de Fedro que a fábula se distancia da retórica e da Filosofia e se aproxima da poesia.

Pereira e Neves (2008, p. 6) salientam que, “com Fedro, as fábulas emancipam-se enfim do seu estatuto de ancilaridade demonstrativa e as-

sumem uma dignidade estética que culminará, no século XVII, com La Fontaine, em cujas *Fables a ars* irá programaticamente suplantar a *utilitas*".

Segundo Sousa (2003, p. 11), em virtude da elevação da fábula à categoria de arte literária, Fedro foi alvo de censura. Um dos que o desaprovaram foi Lessing (*apud* VIGOTSKI, 1999), ao afirmar que a primeira traição de Fedro foi justamente versificar as fábulas de Esopo. Para Lessing, o fabulista latino desviou-se das regras, ao reescrever fábulas em forma de poema, aplicando-lhes o estilo e os procedimentos poéticos.

Precisamos ressaltar, ainda, que, segundo a crítica de alguns autores, a obra fabulística de Fedro não alcançou o mesmo valor estético-literário que a de La Fontaine. Para muitos teóricos, as fábulas de Fedro têm sido objetos de interesse linguístico, social e cultural. Plenas de valor histórico-cultural, elas retratam o contexto sócio-histórico e as relações sociais vigentes em uma sociedade escravocrata. São importantes fontes de conhecimentos desse contexto. Segundo Pereira (2007), o interesse literário das fábulas de Fedro nunca foi posto em causa. Sua obra continuou a ser lida pela importância linguístico-cultural e pelas suas qualidades didático-pedagógicas.

Outra ideia importante que tem sido disseminada ao longo dos anos e até mesmo de séculos é aquela que concebe a fábula como gênero literário menor, em relação a outros gêneros literários, a exemplo da epopeia e da tragédia, se nós quisermos permanecer restritos apenas a gêneros literários da Antiguidade. Esta visão pode estar relacionada com as condições socioculturais que deram origem à fábula na Antiguidade e também com a sua existência como objeto de representação e de imitação.

O enquadramento de um texto como obra artística superior pode estar ligado a interesses e preocupações de espírito mais elevado, como é o caso da tragédia. Esta diz respeito à representação de ações de homens de caráter mais elevado. Segundo Costa (1992), a comédia, ao contrário, é imitação da ação de homens inferiores. No caso da fábula, podemos dizer que ela retrata ações tidas como inferiores, situações que envolvem pessoas do povo, ou seja, pessoas comuns, pertencentes às camadas populares.

De acordo com Santos (2003, p. 37-38), é possível que a fábula figure entre os gêneros menores por traduzir interesses e preocupações de espírito de ordem menos elevada. Há também quem afirme que a classificação da fábula como gênero literário menor está relacionada ao seu enquadramento como gênero híbrido.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1987) afirma que a doutrina clásica dos gêneros literários estabeleceu a distinção entre gêneros maiores e gêneros menores, criando uma hierarquização entre eles. A fábula foi enquadrada como categoria de texto menor. Para o autor (1987, p. 354-355):

Tal hierarquia correlaciona-se antes com a hierarquia que se acredita existir entre os vários conteúdos e estados do espírito humano: a tragédia, que imita a inquietude e a dor do homem ante o destino, e a epopeia, imitação eloquente da acção heroica e grandiosa, são logicamente valoradas como gêneros maiores, como formas poéticas superiores à fábula ou à farsa, por exemplo, classificadas como gêneros menores, visto que imitam acções, interesses e estados de ordem de espírito de ordem menos elevada.

Conforme a Introdução de *Fábulas literarias*, de Iriarte (1976, p. 20), no tópico que versa sobre as fábulas literárias em seu contexto estético e temático, os primeiros preceitos clássicos conheciam o gênero menor que caracteriza a fábula, mas se ocuparam dela apenas em sua acepção de elemento de uma obra literária, definida por Aristóteles como estruturação de acontecimentos. Os escritores clássicos não definiram claramente a fábula como gênero, tal como entenderam os escritores dos séculos XVII e XVIII, que a ressuscitaram e a cultivaram.

É provável que o tratamento conferido à fábula no mundo antigo, como inerente ao campo da Filosofia, explique a ideia de que esse gênero não é uma forma artística. Em outros termos, a origem da fábula como gênero primário e o seu pertencimento ao campo filosófico podem estar na origem da noção de muitos autores, segundo a qual esse gênero não é um produto artístico. A fábula foi vista como um gênero textual a serviço da oratória e da Filosofia.

Aristóteles, em *Arte poética* (1990), não a tratou como gênero literário nem a colocou como objeto de reflexão no campo da poesia. Já, em sua *Retórica* (2018), o filósofo grego trata a fábula como objeto de interesse para a Filosofia. Góes (2005) observa: “os gregos apreciavam muito a fábula, o que determinou sua inclusão na *Retórica* de Aristóteles, como uma das possibilidades de construção de provas persuasivas”.

Em seu estudo, Vigotski (1999) concebe a existência de outras formas artísticas superiores à fábula. O autor russo chama de arte superior formas artísticas como o drama, a tragédia, o romance, o poema, etc. Quan-

do se refere a formas superiores, ele está dizendo que há formas artísticas mais complexas do que o gênero fábula. Embora admita a existência de formas superiores de arte, o autor demonstra um apreço muito grande pela fábula em verso, vista por ele como composição poética ou como forma artística. Ele entende que a fábula em verso pertence à poesia e que a ela podem ser aplicadas as leis da Psicologia da Arte. Esta posição se distingue da de Lessing e de Potiebnyá, segundo a qual não se estendem à fábula as leis da arte encontradas em formas superiores de arte (VIGOTSKI, 1999).

Ao adotar o ponto de vista de que o gênero fábula pertence ao campo da poesia, é provável que Vigotski (1999) teve como base de sustentação de sua ideia a obra criada no campo da arte, ou seja, aquela que recebeu um tratamento artístico elaborado, como é o caso daquela criada por La Fontaine e por Krilov. Vigotski (1999, p. 108) defende a tese de que se aplicam à fábula em verso as mesmas leis da Psicologia da Arte. Para demonstrar o pertencimento da fábula à poesia, esse autor aplica ao gênero as observações psicológicas centradas nas formas superiores de poesia.

Em seu estudo, Vigotski (1999) concebe as narrativas de La Fontaine e Krilov como formas de poesia. Vê nelas a presença de elementos artísticos e estéticos. Entende que elas não são artes só porque foram escritas em verso, mas porque a elas foram aplicados os princípios da poesia. Para este estudioso, a fábula em verso é a forma literária mais elementar. Compreende que o trabalho artístico perpassa as narrativas desses dois grandes fabulistas, originalmente escritas em verso. Suas narrativas artístico-literárias serviram de base para a construção da tese de que a fábula é uma composição poética.

Podemos reafirmar que as narrativas atribuídas a Esopo e a Fedro constituíram fontes com as quais muitos escritores que surgiram posteriormente inventassem suas fábulas poéticas. Consideradas narrativas artísticas, inúmeras paráfrases, paródias e criações originais e singulares, que surgiram posteriormente, tiveram como fontes de inspiração ou de diálogo intertextual as fábulas esópicas e fedrianas e expressam um trabalho artístico mais elaborado e refinado.

Nesse sentido, é difícil abordar o gênero fábula em sua longa trajetória de vida, particularmente a partir de Esopo e de Fedro, sem nos reportarmos à intertextualidade. Muitas criações fabulísticas manifestam também a originalidade e traços de autoria, mas não deixam de dialogar com autores clássicos que serviram de modelos.

Apoiados em estudos sobre gêneros textuais, hoje podemos afirmar que a fábula consiste em um só gênero textual, independentemente da forma, prosa ou verso. O cenário da produção fabulística é enorme, amplo e nele encontramos fábulas tanto em forma de prosa como em forma de verso, assim como fábulas com diferentes níveis de qualidade artística ou até mesmo com qualidade artística que pode ser questionada. Há, ainda, que levarmos em consideração narrativas fabulísticas que não manifestam pretensão artística, mas apenas uma intenção didático-pedagógica. Com isso queremos dizer que nem toda a fábula é arte ou traduz intenção artística, quer seja em prosa, quer seja em verso.

A forma composicional de uma narrativa fabulística (prosa e verso) não é, em si mesma, a condição determinante de sua qualidade ou de seu valor artístico. Esse valor está associado a outros fatores de natureza estético-literária, conforme nos ensina a teoria literária. Com o nosso olhar crítico, podemos assegurar que não é a forma por si que determina o valor estético-literário das fábulas tampouco uma ou outra forma artística empobrece, enfraquece ou elimina sua função e funcionalidade. Estamos longe de acreditar que as fábulas em prosa e em verso sejam em si mesmas sinônimos de arte. Em ambas as formas, a arte pode estar presente ou ausente. É a qualidade estético-literária das fábulas produzidas em ambas as formas, prosa e verso, que deve ser objeto de atenção.

Na escrita ou reescrita de fábulas como obras de arte, La Fontaine foi ainda mais longe que Fedro. Lembramos também que após a publicação da obra de La Fontaine surgiram em diferentes países inúmeras obras de fábulas de boa qualidade artístico-literária, tanto em forma de prosa como de poema. Podemos asseverar que as fábulas de Krilov, de Samaniego, de Iriarte e de outros, escritas em forma de poesia, possuem qualidades estéticas superiores, em relação a fábulas de seus predecessores, como Fedro, Bábrio e Aviano, por exemplo.

Com o tratamento estético-literário dado a narrativas fabulísticas em forma de prosa, no decorrer dos anos, por muitos autores que surgiram após o escritor francês, em diferentes partes do mundo, tornou inadmissível a afirmação de que elas sejam inferiores às produzidas em forma de poema. Encontramos fábulas em prosa com qualidade estético-literária semelhante e até mesmo superior à qualidade de muitas fábulas em forma de poema.