

OS PRIMÓRDIOS DA FÁBULA NA LITERATURA BRASILEIRA

Maria Celeste Consolin DEZOTTI*

- **RESUMO:** Apresenta-se um panorama das primeiras décadas de composição de fábulas na literatura brasileira, compreendidas entre 1848, data da publicação de um poema-alegoria de Francisco Vilela Barbosa, e 1907, quando Coelho Neto edita o seu *Fabulário*. Nessa abordagem cronológica, comentam-se fábulas de sete escritores, cujos textos, em verso ou em prosa, contribuíram para dar à fábula brasileira uma identidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Anastácio Luiz do Bomsucesso. Coelho Neto. Justiniano José da Rocha. Machado de Assis. Olavo Bilac.

Na literatura brasileira, uma obra com título que a vincule ao gênero fábula aparece pela primeira vez em 1852, quando se publica a *Coleção de fábulas, imitadas de Esopo e de La Fontaine* de Justiniano José da Rocha, dedicada “a S. M. o Imperador D. Pedro II”¹. O autor era advogado e também professor de línguas no recém-fundado Colégio Pedro II. Todas as suas 120 fábulas, escritas em prosa, seguem a organização textual tipicamente esópica, em dois parágrafos: um para a narrativa e outro para a conclusão moral, anunciada pela palavra “MORALIDADE”, grafada em maiúsculas. Apesar das fontes de imitação declaradas no título da obra, muitas fábulas apresentam novos componentes e constituem novas versões.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Linguística. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – celeste@fclar.unesp.br.

¹ Apesar de frequentemente mencionado em estudos sobre a fábula brasileira, Mariano José Pereira da Fonseca, o Marquês de Maricá, não compôs fábulas e, sim, alguns milhares de sentenças, publicadas em 4 volumes, de 1844 a 1849, sob o título *Máximas, pensamentos e reflexões do Marquês de Maricá*. Dessas, inúmeras soam a moralidade de fábula, como a número 1838 — “Adular os tolos é um meio ordinário de os desfrutar; os velhacos o empregam eficazmente.” (1958, p. 184) —, que nos remete à fábula “O corvo e a raposa”. Outras apresentam a estrutura do símile e, ao pôr em contraste um comportamento humano e uma característica de seres não humanos, constituem fábulas em potencial, como exemplifica a número 615: “Os adutores são como as plantas parasitas que abraçam o tronco e ramos de uma árvore para melhor a aproveitar e consumir.” (1958, p. 70). Note-se que a relação entre fabulistas e frasistas já era conhecida na Antiguidade: a Esopo se atribuíram fábulas e também uma quantidade enorme de sentenças.

Daquelas cuja matriz é La Fontaine foram desbastados os elementos que pudessem aludir aos nobres e à realeza; assim, Justiniano despolitiza a fábula do poeta francês, como exemplifica a moralidade de “A rã e o touro”. Enquanto La Fontaine mira a burguesia, “o pequeno príncipe” e o “marquês” (apud ALCOFORADO, 2003, p. 181), Justiniano tematiza a inveja como traço da humanidade em geral: “A inveja, vício tão comum, é a origem das desgraças do homem; como a rã, o invejoso quase sempre arrebenta.” (1852, p. 62).

“A formiga e a cigarra”, para a qual La Fontaine se absteve de apor moralidade, sofre em Justiniano uma alteração argumentativa para justificar a lição que ele acrescenta. Enquanto a cigarra de La Fontaine argumenta que cantava para todo o mundo, a de Justiniano confessa que fazia corpo mole devido ao calor (“No verão, cantei, o calor não me deixou trabalhar”), o que a torna um exemplo negativo a ser evitado: “Trabalhem, para nos livrarmos do suplício da cigarra, e não aturarmos os motejos das formigas.” (1852, p. 105).

“O rato da cidade e o rato do campo” foi contada por Esopo (2013, p. 67-68), por Bárbrio (2003, p. 107-108) e por La Fontaine (apud ALCOFORADO, 2003, p. 183-184); Justiniano também narra os dois jantares, o frugal no campo e o malgrado na cidade, mas inclui na história dois gatos como acompanhantes do despenseiro, o que motiva o dito popular proferido pelo rato do campo: “[...] mais vale magro e faminto no mato, do que gordo na boca do gato.” (1852, p. 51).

Em seus textos há elementos peculiares que já sinalizam uma preocupação, reiterada pelos fabulistas vindouros, em abraçar a fábula: em sua versão de “A raposa e a cegonha” de La Fontaine, Justiniano substitui a cegonha pelo socó, ave brasileira. O sabiá, outra ave nacional, comparece nesta fábula²:

“O gavião e o sabiá”

Já tendo crescidinhos os filhos, o sabiá largou uma vez o ninho, para ir em busca de alimento. De volta, achou próximo um gavião. Espavorida a mãe com a presença da ave de rapina, não fugiu, pois era mãe, e procurou com súplicas salvar a prole. “Bem”, disse o outro, “não matarei teus filhos, se quiseres cantar alguma coisa que me divirta.” Impondo silêncio à sua aflição, começou o sabiá as suas mais belas, mais suaves melodias. “Não presta, não presta”, brada o gavião, “é velha como minha avó esta música.” Disse e ia devorar os filhinhos do sabiá, quando atraído pelo canto chega um caçador, que o mata.

MORALIDADE: O malvado que escarnece do desgraçado, acha sempre castigo imediato.

(1852, p. 69).

² Sempre que necessário, os textos citados tiveram atualizada a ortografia.

O texto acima exemplifica o estilo de Justiniano: prosa ritmada e linguagem simples que incorpora expressões populares (“velha como minha avó”).

A partir da segunda edição, de 1856, a *Coleção* de Justiniano foi adotada como livro de leitura pelas escolas municipais da cidade do Rio de Janeiro e assim permaneceu até a oitava edição, de 1907, a última de que se tem notícia. Quando se torna material didático, as fábulas de Justiniano passam a disputar espaço com as traduções de La Fontaine, algumas delas famosas, como as do Barão de Paranapiacaba (João Cardoso de Meneses e Sousa), publicadas em dois volumes em 1886, no mesmo ano em que se editam as *Fábulas de La Fontaine*, organizadas por David Corazzi e José de Melo, com traduções de poetas portugueses e brasileiros, e ilustradas por Gustavo Doré.

Vale notar que as fábulas de La Fontaine, assim como as de Fedro, ofereciam diferentes possibilidades de estruturação do texto fabulístico, formulando as moralidades em promítios ou em epimítios, mas as de Justiniano adotam apenas epimítos, marcando uma tendência para o texto da fábula brasileira.

Contudo, se tomamos como critério de classificação não o título da obra, mas a natureza do texto, vemos que a fábula já adentrava a literatura brasileira alguns anos antes de Justiniano. Embora não seja rotulado como tal, o poema “Alegoria - O rio e o regato”, do Marquês de Paranaguá (Francisco Vilela Barbosa), é sem dúvida uma fábula. Publicado postumamente em 1848 no segundo tomo do *Parnaso Brasileiro*, antologia organizada por João Manuel Pereira da Silva, esse poema ganhou fama, tendo sido incorporado em 1853 no *Florilégio da Poesia Brasileira* de Francisco Adolfo Varnhagem e, em 1874, já estava no *Florilégio Brasileiro da Infância* de João Rodrigues da Fonseca Jordão, “para uso das escolas públicas do ensino primário, e do Imperial Colégio de Pedro II”, segundo consta da folha de rosto da edição.

Portando no título a palavra “alegoria”, o poema consiste no diálogo entre um “manso regato” e um “soberbo rio” que, orgulhoso de seu fluxo abundante e violento, tripudia sobre a humildade do regato. As falas do rio têm claro intuito de marcar a diferença social que os polariza, situando o regato entre os humildes (“rasteiras plantas”) e anônimos (“corres sem nome”), enquanto ele, rio, pertence à nobreza, condição que lhe permite ser forte e impetuoso. O regato, a quem o narrador atribui a fala final, desmascara as pretensões do rio, conforme se pode ler nestes versos finais do poema (1848, p. 56):

É verdade que mais pobre
Eu sou de água, porém ela
Não é clara, pura e bela?
Vós causais o medo e espanto
Por onde passais, entanto
Que eu com murmúrio sereno,

Regando mais de um terreno,
Fertilizo estas campinas
Sem causar essas ruínas,
Que por vós causadas vejo:
Antes sempre benfazejo,
Até que a minha corrente
Se confunda, finalmente
N’esse mar vasto e profundo,
Onde um dia, sem segundo,
Tocando os mesmos extremos
Ambos juntar-nos devemos.

Desse modo, o ensinamento do rio arremata o poema: nascidos ambos de mesma fonte (“matriz”), rio e regato seguem diferentes percursos, mas um mesmo fim os aguarda.

Esse texto motiva a abordagem de aspectos inerentes ao gênero fábula. Um deles diz respeito à estrutura do texto da fábula, gênero que consiste, segundo ensina Alceu Dias Lima (1984), em um discurso composto de outros três — o narrativo, o moral e o metalinguístico —, podendo os dois últimos estar ou não materializados em texto. De fato, a fábula inexiste sem o texto narrativo, mas pode existir sem o texto moral (que expõe uma lição ou um conselho) e/ou sem o texto metalinguístico, que elide o texto narrativo ao texto moral, informando a intenção comunicativa do enunciador da fábula.

No poema de Vilela Barbosa, o regato sintetiza no final de sua réplica uma lição a respeito da condição existencial de todos os rios e regatos: “Tocando os mesmos extremos/Ambos juntar-nos devemos.” (1848, p. 56). A tarefa imposta ao leitor é transferir essa generalização para os humanos. Guiado por recursos textuais da narrativa que antropomorfizam personagens não humanas, o leitor conclui que o texto fala, alegoricamente, de homens que, como o “soberbo rio”, se acham superiores aos demais, ignorantes de que todos somos nascidos de uma mesma “matriz” (palavra de claro valor polissêmico) e teremos um mesmo fim, a morte.

O outro aspecto diz respeito à definição de um público para esses textos. Embora Esopo e Fedro tenham cultivado a fábula para um público adulto, esse gênero transita, sem o menor tropeço, para a categoria infanto-juvenil. Essa prática tem início na Antiguidade com Bábrio (séc. I d.C.), o primeiro a destinar suas fábulas a um príncipe, “o filho do rei Alexandre” (BÁBRIO, 2003, p. 91). E a combinação de termos gregos usada por Bábrio em seus dois prólogos — *téknon* (I, v.2) e *paîs* (II, v. 1 e 5) — nos permite sustentar, com Rutherford (1883, p. XC), que o destinatário de suas fábulas era uma criança, em relação à qual o poeta assume o papel de educador. Dessa forma, institui-se uma prática que se arraiga no gênero, com a consequência de que, ao fazer-se um levantamento de textos

com vistas a uma história da fábula em uma dada literatura, não se pode ignorar a produção destinada ao público infantil, uma vez que ela é responsável não só por tornar competentes esses leitores no trato com o gênero, mas também por manter em circulação um conjunto de narrativas e de rótulos (fábula, parábola, apólogo, alegoria) que confere à fábula uma certa elasticidade, à qual ela deve em parte a sua constante renovação.

Por último, ressalte-se que o poema é reproduzido no *Florilégio brasileiro da infância* como exemplo de “alegoria”, definida por Jordão, o organizador dessa antologia, como “[...] poesia solta ou incluída em outra, na qual com uma ação fantástica ou com sujeitos e objetos de natureza estranha, se pintam fatos e ações próprias dos homens.” (1874, p. 261). Ora, essa definição confere autonomia de gênero a algo que é um componente essencial da fábula, como reconhece o próprio organizador do referido *Florilégio* que, após a alegoria, define a fábula em tais termos (1874, p. 264):

É a **fábula** uma narração alegórica contendo uma verdade moral de fácil compreensão. De ordinário, chamam-se **apólogos** as fábulas cujos interlocutores são animais irracionais ou seres inanimados; se nelas intervêm só entes humanos, chamam-se **parábolas**; e, dizem-se **mistas**, quando figuram animais racionais, irracionais e seres inanimados. Compete-lhe o estilo tênue, isto é, o natural sem afetação. O metro usado neste gênero de poesia é arbitrário, desde o verso alexandrino até aos de menor medida.

Comparando-se a definição de alegoria com a de fábula, fica evidente que, para Jordão, a diferença está em a alegoria não veicular verdade moral, embora se diga que ela faz referência a “homens”. Note-se que na definição dele o termo “fábula” é usado como hiperônimo que abriga a alegoria (“narração alegórica”), o apólogo e a parábola. Essa formulação ajuda a cristalizar uma variedade de rótulos (alegoria, apólogo, fábula, parábola) para esse tipo de texto genericamente chamado “fábula”, que se serve de uma narrativa ficcional para praticar um ato de fala. Qualquer tentativa de encontrar-se para cada um deles um traço definidor de identidade esbarra no uso aleatório que deles fazem os escritores para nomear os seus próprios textos, contribuindo para a permanência da variedade e também para o baralhamento dos sentidos dos rótulos genéricos.

Note-se, ainda, que tanto a alegoria como a fábula são dadas pelo *Florilégio* como gêneros poéticos, devendo, portanto, ser compostas em versos, não em prosa. Em face de tal recomendação, presente em uma antologia destinada à formação escolar, pode-se medir a ousadia de Justiniano José da Rocha que, insubmisso às regras dos manuais escolares da época, compôs em prosa as suas fábulas.

Como exemplos do gênero fábula, o *Florilégio* apresenta seis textos de Anastácio Luiz do Bomsucesso, dos quais, conforme a já citada descrição de fábula

que os precede, cinco seriam “apólogos” (“A rosa e a açucena”, “O sapoti”, “Os ossos”, “O cão e o tamanduá”, “Os dois coleiros”) e um, “parábola” (“Os meninos de Esparta”).

Bomsucesso publicou em 1860 a primeira edição de suas *Fábulas*, que consistia numa pequena seleção de textos em versos, escritos entre 1854 e 1858, quando o autor ainda era estudante de medicina, segundo ele mesmo informa no prólogo da segunda edição, de 1895 (p. 7). Nesse prólogo, Bomsucesso demonstra clara consciência do significado de sua obra para a história da fábula em solo brasileiro. Diz ele que a primeira edição de suas fábulas incentivou o aparecimento de “novos cultores do apólogo”, fato que bastava para enchê-lo “de desvanecimento, vendo tão apreciado e compreendido um gênero literário, que até a primeira metade deste século constituía uma lacuna na poesia brasileira.” (1895, p. 8).

A segunda edição vem acrescida de novos textos que, no total, somam 200 fábulas, agrupadas em dez livros e acompanhadas, além do prólogo, de dois epílogos e de notas. Nestas, Bomsucesso arrola os seus inspiradores — Esopo, Fedro, Lessing, La Fontaine, entre outros — e aponta uma inovação que ele teria promovido no gênero: “As milesianas — Os meninos de Esparta — são **fatos** servindo de assunto a **fábulas** . É uma inovação; e se não merecer censura, em tempo pedirei a patente de invenção.” (1895, p. 261, grifos do autor). Vale reproduzir “Os meninos de Esparta” (1895, p. 108):

Contínuos exercícios, e o descanso
Sobre grosseira cama,
A refeição frugal, concisa a frase, —
Assim se comportavam
Os meninos de Esparta, — pois Licurgo,
Legislador prudente,
Viu que a fama do país estava
Na militar grandeza!
E querendo guerreiros, fez soldados
Os filhos da república.

*
* *

Dai ao adolescente a quem educas
As bases, os princípios
Da futura missão que exercer deve.

O texto narrativo dessa fábula constitui, na verdade, um *exemplum* retórico, conforme a *Retórica* (1393a-b) de Aristóteles, pois o aconselhamento formulado no texto moral sustenta sua validade apoiando-se em relato de um fato histórico. Essa ampliação das possibilidades de texto narrativo para a fábula constitui mais um complicador na difícil tarefa de equacionar o que é esse gênero.

O texto moral, por sua vez, que institui como interlocutor o adulto responsável pela educação de jovens, comprova que as fábulas de Bomsucesso foram compostas como literatura adulta. De fato, nenhuma de suas moralidades considera o leitor infante-juvenil como destinatário. Nelas o fabulista se dirige ao “meu leitor” (1895, p. 20), que às vezes é tratado como “bom senhor” (p. 31) e pode ser convocado pelo pronome “tu” (p. 54) ou “vós” (p. 18); ora se dirige às “donzelas” (p. 37) e ao “Brasil” (p. 55).

A novidade a notar-se nos epimítios de Bomsucesso é a inusitada presença do enunciador com voz de autoridade, como se vê nos versos iniciais do epimítio da fábula 15 do livro VII “Os dous editores”: “Nesta fábula mostrei que o mundo inteiro,/ Tem paixão decidida pelo dinheiro;” (1895, p. 166). A presença de um “eu” que se põe a ministrar lições morais é estratégia típica da fábula indiana, cujos ensinamentos emanam de um brâmane, autoridade religiosa, conforme se pode conferir em Vargas (2003, p. 113, 117). Em fábulas ocidentais, ao contrário, predomina como estratégia retórica a ocultação do enunciador sob a voz da tradição (*fabula docet*), conforme o padrão esópico.

Por outro lado, Bomsucesso adota em suas fábulas a disposição textual predominante na fábula esópica, padrão já sinalizado pela fábula em prosa de Justiniano: texto narrativo seguido de texto moral. A relação entre esses dois textos varia bastante quanto à proporção de versos. Em geral, o texto narrativo é mais extenso e o moral, conciso. Contudo, para Bomsucesso é possível compor uma fábula em dezenas de versos ou em apenas quatro. Veja-se a fábula 10 do Livro II, intitulada “O sapoti” (1895, p. 44), que diríamos constituir uma minifábula, introduzindo na literatura brasileira o *tetrastikhón* inventado pelo já mencionado fabulista Bábrio e imitado à farta na Idade Média e Renascimento. Bomsucesso resolve em apenas dois dísticos, um para a narrativa e outro para o texto moral, a alegoria da doçura do sapoti, interpretada como a virtude humana que também precisa de cuidados:

Deixado sobre a relva, o sapoti,
A doçura perdeu, — secou, morreu.

—

Lutando co’a miséria e o abandono,
Morre a virtude que feliz nasceu.

Na maioria de suas fábulas, basta uma estrofe de quatro versos para abrigar a moralidade. Mas há casos em que a situação se inverte: o texto moral é mais extenso que o narrativo. É o que se vê na sua versão da fábula da cigarra e da formiga, intitulada “A lenda da cigarra”. Composta de 30 versos, as duas estrofes iniciais abrigam a narrativa e as quatro subsequentes, o texto moral (1895, p. 217):

“Cantaste, pois vai dançando”,
A formiga previdente
Disse à cigarra zombando,
Quando a cantora doente
Foi-lhe na porta esmolando.

E esse dito passou
Como sentença em julgado;
Na terra se decantou;
Dito tão amargurado
Como provérbio ficou.

E não viu a humanidade
Que a Divina Providência,
Em sua imensa bondade.
A uns oferta a ciência,
A outros a probidade.

Dá à formiga o labor
À cigarra dá o canto,
Ao leão força, vigor,
Ao colibri o encanto,
E às rolinhas amor.

É por tanta diferença,
É por tanta maravilha,
Que se move a terra imensa;
Cada um tem por partilha
Cumprir a sua sentença.

Nem palmas, nem ovação
Da formiga ao egoísmo;
Para os pobres — compaixão.
Seja o primeiro heroísmo
— A quem tem fome dar pão!

Vale enfatizar que essa fábula narra não a história da cigarra e da formiga, mas uma história crítica da fábula da cigarra e da formiga. O dito célebre da formiga à cigarra, fixado pelas versões tradicionais no fecho da narrativa, é deslocado pelo fabulista brasileiro para a abertura da fábula, na primeira estrofe. Enquanto esta rememora, resumidamente, a narrativa tradicional, a segunda história a

sua recepção, que tornou proverbial a fala sarcástica da formiga, legitimando a penalidade imposta à cigarra. A partir da terceira estrofe, o narrador expõe a sua avaliação da fábula e os equívocos de sua recepção: cigarra e formiga se comportam conforme os ditames da Divina Providência, o que isenta de culpa a cigarra, pois ela, ao cantar, só faz cumprir um papel que lhe fora designado. Segundo o poeta, cabe aos homens desenvolver sensibilidade para reconhecer que o grande mérito de quem tem recursos está em doar a necessitados como a cigarra cantora e pedinte. Vale notar que, ao compor um texto que polemiza com a tradição, Bomsucesso é precursor de uma postura crítica semelhante à que Monteiro Lobato assumirá, algumas décadas mais tarde.

As fábulas de Bomsucesso são originais. A originalidade se manifesta sobretudo na construção de novas narrativas que revelam cuidado em promover o abasileiramento da fábula, mediante o recurso à flora e à fauna brasileiras para a criação de personagens, como bem exemplifica “O sapoti”, e também no uso de uma linguagem que tende para o coloquial, abrindo espaço para provérbios e ditados populares funcionarem como texto moral — outra característica retomada pelas fábulas de Lobato —, de que é exemplo o da fábula 8 do Livro II: “O hábito, meu leitor, não faz o monge.” (1895, p. 43).

Outra novidade apreciável é que a edição de suas fábulas inaugura a prática de delimitar-se, por meio de recursos gráficos, que em sua obra variam de livro para livro, o texto narrativo e o moral, conforme se constata em “Os meninos de Esparta” e em “O sapoti”, reproduzidos anteriormente. Contudo, há ainda uma certa inconstância nessa prática, pois ela não está presente em “A lenda da cigarra”.

Nos finais do século XIX e inícios do século XX, encontram-se em autores como Machado de Assis, Vicente de Carvalho e Olavo Bilac, textos que são verdadeiras fábulas ocultadas sob o manto da poesia.

Da produção poética de Machado de Assis vale a pena considerar o soneto “Círculo vicioso”, publicado pela primeira vez em 1879, no volume I da *Revista brasileira*, e coligido pelo autor no livro *Ocidentais*, de 1901:

Bailando no ar, gemia inquieto vaga-lume:

— “Quem me dera que fosse aquela loura estrela,
Que arde no eterno azul, como uma eterna vela!”
Mas a estrela, fitando a lua, com ciúme:

— “Pudesse eu copiar o transparente lume,
Que, da grega coluna à gótica janela,
Contemplou, suspirosa, a fronte amada e bela!”
Mas a lua, fitando o sol, com azedume:

— “Mísera! tivesse eu aquela enorme, aquela
Claridade imortal, que toda a luz resume!”
Mas o sol, inclinando a rútila capela:

— “Pesa-me esta brilhante auréola de nume...
Enfara-me esta azul e desmedida umbela...
Por que não nasci eu um simples vaga-lume?”
(ASSIS, 1976, p. 446).

Tem-se aí, sob a forma do soneto, uma fábula que narra em discurso direto monólogos proferidos por quatro personagens — vaga-lume, estrela, lua e sol —, cujas falas compõem uma ciranda de insatisfações. O narrador é espectador da cena e deixa para o leitor a tarefa de apreender a lição moral, que denuncia a permanente insatisfação humana.

Em *Ocidentais* há um outro poema famoso, também de natureza fabulística: “A mosca azul”. Ele narra o encontro de um poleá com uma mosca azul, que diz ser “a vida”, “a graça”, “a meninice”, “a glória” e “o amor”. O poleá põe-se a contemplá-la e de repente vislumbra entre as asas douradas da mosca um painel onírico, em que ele próprio figura como um rei poderoso, ornado de pedras preciosas e cercado de lindas jovens voluptuosas e de súditos sinceros. Em dado momento ele apanha a mosca e vai para casa, onde fica a examiná-la “Miudamente, como um homem que quisesse/ Dissecar a sua ilusão.” A mosca morre. O poleá enlouquece, sem saber “como perdeu a sua mosca azul” (1976, p. 469).

Atesta a familiaridade de Machado com as fábulas tradicionais a sua tradução de “Os animais doentes de peste” de La Fontaine, fábula que ganhou o título de “Os animais iscados da peste” e foi publicada pela primeira vez no tomo I da já mencionada *Fábulas de La Fontaine traduzidas por poetas portugueses e brasileiros*, editadas em 1886 por David Corazzi e José de Mello. Quinze anos depois, Machado reuniu-a também aos poemas de *Ocidentais*.

Outra importante obra de Machado de Assis para a consolidação da fábula na literatura brasileira é “A agulha e a linha”, texto em prosa publicado pela primeira vez em 1885 no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, acompanhado de outros dois (“Adão e Eva” e “O dicionário”), todos sob o rótulo de “Apólogos”. Em 1896, Machado integrou “A agulha e a linha” em *Várias histórias*, após alterá-lo o título para “Um apólogo” (AGUIAR, 2012, p. 138). Esse texto filia-se à tradição de fábulas que põem em cena a competição por prestígio: é a história de uma agulha arrogante que tenta negar a importância da linha na confecção de um vestido de baile que está sendo costurado para uma certa baronesa. A linha ouve pacientemente as provocações da agulha e, no fim, leva a melhor: enquanto a petulante vai ficar em casa fechada na caixinha de costura, a linha irá ao baile no corpo da baronesa. Assiste à cena “um alfinete, de cabeça grande e não menor

experiência”, que faz a avaliação final e aconselha a agulha a fazer como ele: “não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico.” A expressão “abrir caminho”, usada pelo alfinete, adquire foros de metáfora, que é interpretada, a seguir, por um ouvinte ficcional da narrativa, o qual se reconhece na sina da agulha: “Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária!” (ASSIS, 1996, p. 222). Note-se que o discurso interpretativo desse ouvinte ficcional mantém as mesmas figuras não humanas, linha e agulha, deixando para o leitor do texto o trabalho de substituir tais figuras pelos seus correspondentes humanos adequados.

“A flor e a fonte”, poema famoso do parnasiano Vicente de Carvalho, também é uma fábula. Publicado em 1902 no livro *Rosa, rosa de amor*, esse poema, reproduzido anos a fio em livros escolares, é composto de uma narrativa sobre a história de uma flor que despenca nas águas de uma fonte e por ela é arrastada, e de um epítio no qual o narrador se identifica com a adversidade da flor da ficção, equiparando a fonte à “correnteza da vida” e a flor aos “restos do amor”. Chama a atenção, nesse poema, o uso de recurso gráfico (**) para marcar a transição da narrativa para a moralidade, proferida pelo narrador: “As correntezas da vida/ E os restos do meu amor/ Resvalam numa descida/ Como a da fonte e a da flor...” (1995, p. 362).

Contemporâneo de Machado e de Vicente de Carvalho, Olavo Bilac publica *Poesias infantis* em 1904. Nos esclarecimentos “ao Leitor” — um leitor adulto que vai recomendar à criança a leitura do livro —, o poeta informa que o livro se destina às aulas de instrução primária. Confessa, também, que se esforçou por conciliar um conteúdo adequado ao “pequenino leitor” (“assuntos simples, humanos, naturais”) com uma forma que contribuísse para “educar o ouvido da criança e dar-lhe o amor da harmonia e da cadência”. Ele observa que se trata de “um livro em que não há os animais que falam, nem as fadas [...], nem as feiticeiras [...], censurando o efeito deseducativo, a seu ver, de “histórias maravilhosas e tolas que desenvolvem a credulidade das crianças, fazendo-as ter medo de cousas que não existem.” (1997, p. 293). Entre esses textos encontram-se quatro poemas apresentados como “fábulas de Esopo”, expressão repetida entre parênteses após os títulos, que são: “A rã e o touro”; “O soldado e a trombeta”, “O leão e o camundongo” e “O lobo e o cão”. Curiosamente, nelas há animais como também objetos dotados de fala: uma rã que, descontente com o seu tamanho, quer ficar tão grande quanto um touro, um lobo faminto e um cão bem nutrido, mas de pescoço esfolado pela coleira, e uma trombeta prestes a ser destruída por um soldado cansado de guerras. Longe de constituir incoerência em relação ao anunciado a propósito de evitar histórias de animais que falam, o poeta deixa implícito o pressuposto de que os animais que falam na fábula não são os mesmos que o fazem nos contos de fadas. Na fábula, a antropomorfização está a serviço da alegoria, que deverá ser interpretada.

Embora Bilac filie suas fábulas a Esopo, a extensão das narrativas sugere que ele parafraseia versões de La Fontaine, visto as de Esopo serem mais concisas. A

referência ao fabulista grego garante, portanto, a chancela do gênero. Veja-se a fábula “A Rã e o Touro” (BILAC, 1997, p. 340):

Pastava um touro enorme e forte, à beira d’água.
Vendo-o tão grande, a rã, cheia de inveja e mágoa,
Disse: “Por que razão hei de ser tão pequena,
Que aos outros animais só faça nojo e pena?
Vamos! quero ser grande! incharei, tanto, tanto,
Que, imensa, causarei às outras rãs espanto!”

Pôs-se a comer e a inchar. E às rãs interrogava:
“Já vos pareço um touro?” E inchava, inchava, inchava!
Mas em vão! Tanto inchou que, num tremendo estouro,
Rebentou e morreu, sem ficar como o touro.

Essa tola ambição da rã que quer ser forte
Muitos homens conduz ao desespero e à morte.
Gente pobre, invejando a gente que é mais rica,
Quer como ela gastar, e inda mais pobre fica:
— Gasta tudo o que tem, o que não tem consome,
E, por querer ter mais, vem a morrer de fome.

No tocante à relação entre a narrativa e a interpretação, essa fábula mostra ao leitor infantil uma das várias possibilidades de solução da alegoria: a historinha vem seguida de interpretação formulada pelo narrador na terceira estrofe do texto. Esse modelo, o mais comum, se repete na fábula “O leão e o camundongo”, que expõe na quarta estrofe a lição moral (1997, p. 342):

Vede bem: um favor, feito aos que estão sofrendo,
Pode sempre trazer em paga outro favor.
E o mais forte de nós, do orgulho esquecendo,
Deve os fracos tratar com caridade e amor.

Têm-se aí dois tipos de textos interpretativos: o primeiro, que segue o padrão do símile, retoma a figura da rã para mostrar que ela representa um certo tipo de homens, “gente pobre” que sente inveja dos mais ricos; o segundo introduz a moralidade por meio da frase injuntiva “vede bem”, que convoca a atenção do leitor e tem o mesmo valor metalinguístico da palavra “moralidade”, usada por Justiniano da Rocha, ou dos recursos gráficos de Bomsucesso: eles representam três das várias possibilidades de realização do discurso metalinguístico, que indicia a existência do enunciador da fábula (LIMA, 1984, p. 65).

“O lobo e o cão” segue o padrão textual de fábula constituída apenas de narrativa. Após constatar que o cão era gordo e bem tratado ao preço de um pescoço esfolado pela coleira, o lobo recusa o convite que o cão lhe fizera (“Serás feliz, se quiseres/ Deixar tudo e vir comigo”) e conclui a lição: “— Antes livre, mas faminto,/ Do que gordo, mas cativo!” (BILAC, 1997, p. 343). Esse aprendizado do lobo vale como moralidade para a fábula, ainda que ela se mantenha num patamar de concretude (faminto/gordo) que a criança deve transpor.

Já “O soldado e a trombeta” não traz nem a interpretação moral formulada pelo narrador e nem um fecho conclusivo pronunciado por uma personagem, como vimos acima. Composto em pentassílabos, que reproduzem ludicamente um ritmo marcial adequado para o tema, o poema expõe o protesto de uma trombeta de guerra no momento em que ia ser destruída pelo dono, o velho soldado. Ela se diz inocente, pois na guerra não matava ninguém, apenas cantava. Mas o soldado não se deixa persuadir e só descansa após vê-la quebrada no chão. O texto narrativo se encerra com estes versos: “E o velho soldado,/ Cansado da guerra/ Por fim repousou.” (BILAC, 1997, p. 342).

Abstrair dessa narrativa a moralidade é tarefa bastante complexa para o leitor infantil realizar. Ele deverá observar (ou ser levado a observar) no texto o uso peculiar dos tempos verbais, que caracteriza a estrutura textual da fábula: tempo passado na narrativa e, na interpretação, tempo presente, para indicar a atemporalidade da lição moral. Nessa fábula, tal jogo se faz pela repetição de uma censura à natureza perniciosa da trombeta, enunciada primeiro pelo narrador, na segunda estrofe, que situa seus malefícios no passado:

Entre elas [as armas] estava
Trombeta esquecida:
Era ela que no ar
Os toques soltava,
E à luta renhida
Tocava a avançar.
(BILAC, 1997, p. 341).

Tal acusação é depois retomada pelo soldado, na última estrofe, como réplica ao protesto da trombeta:

E o velho guerreiro
Lhe disse: “Maldita!
Prepara-te! sú!
Teu som zombeteiro
As gentes excita,
À guerra conduz!”
(BILAC, 1997, p. 342).

Nessa réplica, o adjetivo “zombeteiro” é a ponte que leva a lição para os homens, permitindo ao leitor construir os binômios canto/zombaria e guerra/desarmonia.

No século XX, a fábula retorna em prosa com Coelho Neto, autor de *Apólogos - contos para crianças*, publicados em 1904, e *Fabulário*, de 1907. Coelho Neto promove um alargamento do conceito de “apólogo” e de “fábula”, usando-os para denominar narrativas longas demais para o padrão de extensão característico da fábula.

Destinados ao público infantil, os 18 textos de *Apólogos* exibem um claro propósito didático, já anunciado na epígrafe, extraída de La Fontaine: “*Une morale nue apporte de l’ennui:/ Le conte fait passer le précepte avec lui.*” (COELHO NETO, 1924, p. 6). Além da epígrafe, La Fontaine pode ter sido o inspirador desses textos. É o que sugere “Os três grãos de milho”, história de um rapazinho herdeiro de terras e de um paiol abarrotado de milho, mas, como não aprendeu a trabalhar, descarta a plantação, que acaba dominada pelo mato. Um dia, atira de esmola a um pedinte três grãos de milho. Tempos depois, o rapaz vê-se obrigado a vender suas terras para sobreviver. O comprador é aquele pedinte, que explica ao rapaz folgado como superou as adversidades:

— Sabeis com que dinheiro vos pago? com o que me deram os três grãos de milho que, desprezivelmente, me atirastes. Levei-os comigo e, como não tinha ferramenta, com as próprias mãos fiz uma cova na terra e a terra devolveu-me o depósito muitas vezes dobrado. Plantando os grãos que vieram, consegui um canteiro, deu-me o canteiro uma roça, deu-me a roça um campo e fui sempre trocando os lucros por novos benefícios: primeiro em sementes, depois em gado, depois em máquinas e hoje, com eles, adquirei as terras de onde saiu o capital modesto com que comecei a granjear fortuna. (COELHO NETO, 1924, p. 67).

E completa sua fala censurando o comportamento do rapaz: “Não soubestes aproveitar os bens que herdastes e, mais uma vez, com a vossa desgraça, fica confirmado que a fortuna, seja embora incontável, cede à miséria quando é mal dirigida.” (COELHO NETO, 1924, p. 68).

O enredo, em especial a fala do ex-mendigo que vai expondo as etapas de sua ascensão econômica, constitui o avesso da fábula “A vendedora e a jarra de leite”, de La Fontaine (apud ALCOFORADO, 2003, p. 185-186), na qual uma vendedora, ainda que muito trabalhadeira, sonhava em fazer render suas ínfimas posses, mas um acidente de percurso põe fim aos seus planos. O ex-mendigo do apólogo de Coelho Neto teve mais sorte.

Alguns contos parecem inspirar-se em matéria esópica. É o caso de “A gota d’água e as nuvens”, que lembra a fábula “O carreiro e Héracles” de Esopo (2003,

p. 41). Em época de seca inusitada, dois pastores tomam decisões opostas: um, acomodado, se fia nas nuvens e aguarda as chuvas, enquanto o outro busca amenizar o sofrimento dos animais e das plantas colhendo a água que gotejava de um alcantil. Mais tarde, ao ver o outro desfalecido e rodeado de animais e plantações mortos, lhe ensina, de enfiada:

Sem iniciativa e coragem, atividade e esforço, nada se consegue. [...] Confiavas demasiadamente em Deus. Deitado e rezando, dele esperavas tudo, contando com as nuvens do espaço. [...] Foi o teu mal, e esse é o mal de muitos: deixar o pequeno bem, que é certo, pelas ilusões imensas que vagam nas alturas. (COELHO NETO, 1924, p. 229-230).

Os comentários didáticos estão disseminados ao longo das narrativas, apenas a termos metalinguísticos tais como “lição”, “exemplo”, “conselho”, e muitas vezes são ditados populares, como o que fecha o conto “Frutos de ouro”: “Mais vale o pouco aproveitado do que o muito esquecido.” (COELHO NETO, 1924, p. 173).

Vale observar que alguns desses apólogos trazem elementos do conto maravilhoso: um saco inesgotável de moedas de ouro, espelho mágico que reflete a alma das pessoas, um gênio que deixa tesouros no alto de uma montanha, uma árvore que produz frutos de ouro, uma árvore cantora.

Curiosamente, Coelho Neto quebra a expectativa do leitor ao dar o título de *Apólogos* a uma obra cujos textos não apresentam um único ser não animado dotado de fala. Essa característica ele reservou para as 33 narrativas do *Fabulário*, as quais, a deduzir-se do título, são consideradas verdadeiras “fábulas” pelo autor. Essas narrativas são tão extensas quanto os apólogos, e todas se encerram com lições morais. Um exemplo é “O ribeiro”: sentindo-se oprimido pelas margens, um ribeiro pede a Deus a liberdade e é atendido; suas águas se espalham pela terra e ele deixa de ser o que era. Ele se arrepende, mas lhe é vedado voltar ao estado inicial. O narrador finaliza com a lição: “Desde então nunca mais as coisas se queixaram: serviu a todas de exemplo o caso do ribeiro descontente.” (COELHO NETO, 1919, p. 68).

“A flauta e o sabiá” traz a moral expressa por uma personagem do enredo. Convocado por uma flauta arrogante para ver quem era melhor no canto, um sabiá na gaiola sai vitorioso, pois faltava à adversária o sopro do artista. O sabiá, então, primeiro escarnece a flauta e, depois, estende o escárnio para os humanos: “Assim, da tua vanglória há muitos que se ufanam. Nada valem se os não socorre o favor de alguém; não se movem se os não amparam, não cantam se lhes não dão sopro, não sobem se os não empurram.” (COELHO NETO, 1919, p. 45-46).

Há, ainda, textos que deixam para o leitor a tarefa de apreensão da moralidade. Um bom exemplo é “A cobra e o gaturamo” (COELHO NETO, 1919, p. 13-15), que também se inspira em Esopo. É a história de uma cobra faminta que, ao

ver aproximar-se um jovem gaturamo a cantar, procura atraí-lo dizendo que estava engasgada com um diamante na goela, e lhe pede o obséquio de livrá-la do desconforto. E o passarinho ingênuo, assim que adentra a boca da cobra, é devorado. A trama lembra de perto, mas com outro desfecho, a fábula esópica “O lobo e a garça real”. Coelho Neto construiu um enredo sugerido pela moralidade da fábula grega: “A fábula mostra que a maior recompensa de uma ação praticada em benefício dos perversos é não receber deles, em retribuição, uma crueldade.” (ESOPO, 2013, p. 331). A fábula brasileira narra justamente a crueldade como retribuição à gentileza do gaturamo.

Não deve ser mera coincidência que as primeiras fábulas apareçam na literatura brasileira em pleno Romantismo. Os apelos nacionalistas e a busca de originalidade explicam de certo o interesse por um gênero popular como a fábula, gênero adequado para adaptações culturais. É o que se nota em Justiniano, nosso primeiro fabulista, que, mesmo citando seu débito para com a tradição (Esopo e La Fontaine), renova a fábula mediante a inserção de animais da fauna brasileira. Essa renovação das narrativas se intensifica com a criação de histórias originais, como as inúmeras imaginadas por Bomsucesso. Aliás, deve-se frisar a importância de Bomsucesso na história da fábula brasileira: sua vasta produção mostra o quanto esse fabulista é original também no tocante à variedade formal dos textos e na revisão crítica dos valores transmitidos pela fábula europeia.

As primeiras fábulas brasileiras se expressam em versos, conforme recomendação normativa escolar (certamente na esteira de La Fontaine), e também em prosa, como o faz Justiniano. Vale notar que Machado não apresenta seus poemas-fábulas como “fábulas”, mas faz questão de rotular de “apólogo” uma fábula em prosa. Pode-se ver em Justiniano e em Machado uma postura de resistência aos ditames normativos que impunham à fábula o verso.

O livre trânsito da fábula, de publicações destinadas ao público em geral para os livros de leituras escolares, também favoreceu a formação de leitores competentes no trato com esse gênero e decerto estimulou o aparecimento de novos fabulistas.

Apesar de familiarizados com La Fontaine, que, na esteira de Fedro, diversificava a estrutura textual de suas fábulas, organizando-as com promílios e com epimílios, os fabulistas brasileiros revelam inequívoca preferência pelo uso do epimílio, e, por meio desse expediente, impõem ao leitor a sua interpretação da alegoria da narrativa ficcional.

A partir desses primeiros fabulistas, o gênero enraizou-se em nossa literatura. Ele foi e ainda é praticado em prosa ou em verso por inúmeros autores, respondendo por verdadeiras obras-primas como as fábulas de Monteiro Lobato ou as de Millôr Fernandes.

DEZOTTI, M. C. C. The beginnings of fable in Brazilian literature. **ITINERÁRIOS**, Araraquara, n. 44, p. 211-228, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper is a panoramic view of the first decades of composition of fables in Brazilian literature, starting off with an allegorical poem by Francisco Vilela Barbosa published in 1848, and extending until 1907, when Coelho Neto edited his Fabulário. This chronological approach presents seven writers, whose texts, composed in verse or in prose, helped to shape the Brazilian fable.*

■ **KEYWORDS:** *Anastácio Luiz do Bomsucesso. Coelho Neto. Justiniano José da Rocha. Machado de Assis. Olavo Bilac.*

REFERÊNCIAS

AGUIAR, M. S. Resenha de ‘Cuentos de madurez’, de Machado de Assis. **Machado de Assis em linha**, Revista eletrônica de estudos machadianos, Rio de Janeiro, n. 10, p. 135-140, 2012. <http://machadodeassis.net/revista/numero10/rev_num10_artigo10.asp> Acesso em: 12 jan. 2014.

ALCOFORADO, M. L. G. La Fontaine. In: DEZOTTI, M. C. C. (Org.). **A tradição da fábula**. De Esopo a La Fontaine. Brasília: Editora da UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. p. 129-186.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. de Manuel Alexandre Júnior et al. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

ASSIS, M. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976.

_____. Um apólogo. In: GONÇALVES, M.T.; AQUINO, Z.T.; SILVA, Z.B. (Org.). **Antologia de Antologias. 101 poetas brasileiros ‘revisitados’**. São Paulo: Musa, 1995. p. 221-222.

BÁBRIO. Fábulas. In: DEZOTTI, M. C. C. (Org.). **A tradição da fábula**. De Esopo a La Fontaine. Brasília: Editora da UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. p. 91-109.

BILAC, O. Poesias infantis. In: **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 291-344.

CARVALHO, V. de. A flor e a fonte. In: GONÇALVES, M.T.; AQUINO, Z.T.; SILVA, Z. B. (Org.). **Antologia de Antologias. 101 poetas brasileiros ‘revisitados’**. São Paulo: Musa, 1995. p. 361-362.

COELHO NETO. **Apólogos - Contos para crianças**. 4. ed. Porto: Chardron, 1924.

_____. **Fabulário**. 2. ed. Porto: Chardron, 1919.

CORAZZI, D.; MELO, J. (Ed.). **Fábulas de La Fontaine**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886.

ESOPHO. **Fábulas completas**. Trad. de M. Celeste C. Dezotti. São Paulo: CosacNaify, 2013.

JORDÃO, J. R. da F. (Ed.) **Florilégio brasileiro da infância**. Rio de Janeiro: Livraria Clássica do editor Nicoláo-Alves, 1874.

LIMA, A. D. A forma da fábula. **Significação**, Araraquara, n.4, p. 60-69, 1984.

MARICÁ, M. J. P. F., Marquês de. **Máximas, pensamentos e reflexões do Marquês de Maricá**. Rio de Janeiro: MEC; Casa Rui Barbosa, 1958.

PARANAGUÁ, F. V. B., Marquês de. O rio e o regato. In: SILVA, J. M. P. (Org.). **Parnaso brasileiro**. t. 2. Rio de Janeiro: Laemert, 1848. p. 54-56.

PARANAPIACABA, J. C. M. S., Barão de. **Fabulas vertidas e anotadas pelo Barão de Paranapiacaba**. 2 vol. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886-1887.

ROCHA, J. J. **Coleção de Fábulas, imitadas de Esopo e de La Fontaine**. Rio de Janeiro: Typ. Episcopal de Agostinho de Freitas Guimarães, 1852.

RUTHERFORD, W. G. **Mithiambics of Babrius**. London: Macmillan, 1883.

