

HISTÓRIA CRÍTICA DA FÁBULA NA LITERATURA PORTUGUESA

A Fábula na Literatura Portuguesa: Catálogo e História Crítica
Projeto avaliado e financiado pela FCT – PTDC/CLE-LLI/100274/2008

CAPÍTULO 10

FORMAS E DEFORMAÇÕES DA FÁBULA: O IMAGINÁRIO FABULÍSTICO NA
FICÇÃO NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

ANA PAIVA MORAIS

CAPÍTULO 10

FORMAS E DEFORMAÇÕES DA FÁBULA: O IMAGINÁRIO FABULÍSTICO NA FICÇÃO NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

1. Criação literária e singularização

Num texto fundador sobre a função da imagem poética contemporânea, Chklovski enuncia um princípio paradoxal desta figura: “A finalidade da imagem não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que ela tem em si, mas criar uma percepção particular do objecto, criar a sua visão e não o seu reconhecimento” (Chklovski, 1978: 111). Ao distinguir visão e reconhecimento, o autor procurava aprofundar o estudo da imagem poética enquanto parte de um processo que se caracterizava, no seu entendimento, essencialmente, por um efeito de singularização, ou seja, pela libertação do objecto poético do automatismo perceptivo. A imagem consiste num processo de abstração capaz de conduzir a uma “impressão máxima” de modo a intensificar a percepção estética de um objeto poético. Nisto reside um dos enigmas da imagem poética contemporânea: por meio de um processo que desassocia imagem e objeto, aprofunda-se a percepção visual do objecto poético de modo a tornar mais intensa a experiência poética. Como Chklovski anuncia no início do seu artigo, não é da história da mudança das imagens que se fará a história da arte em imagens, pela simples razão de que as imagens são imutáveis no tempo e no espaço, elas pertencem a Deus (1978: 97). É, em contrapartida, através de um processo de desautomatização ou singularização da percepção do objeto poético que se alcançará esta finalidade, conseguida “aumentando a dificuldade e duração da percepção” (1978: 103).

A singularização como fundamento do processo poético, a que se referia Chklovski há quase um século, assenta nesta ideia paradoxal de que, um objecto poético ganha em percepção estética tanto mais quanto mais ele for afastado de

imagens conhecidas ou, melhor, reconhecíveis. Mais, a percepção estética é uma condição da percepção do objecto na vida: “Para se ter a sensação da vida, para sentir os objectos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama arte.” (1978:103.). Ora, se não há criação ou mudança de imagens, uma vez que todas as imagens pertencem a Deus, e se as imagens são “imutáveis de século para século” (1978: 97), a imagem torna-se inexorável e inevitável. É possível, quanto muito, desfocá-la ou desalojá-la. Ela integra-se num trabalho da *dispositio*, mas não no da criação poética propriamente dita:

“Todo o trabalho das ecolas poéticas já não é então senão a acumulação e a revelação de novos processos de dispor e elaborar o material verbal, e consiste muito mais na disposição das imagens do que na sua criação.” (Chklovski, 1978: 97).

O princípio da desautomatização pode, até, deixar de funcionar como uma simples regra para passar a fazer parte da construção diegética, o que mostra a inexistência de fronteiras claras entre teoria e prática. É o que acontece quando encontramos este princípio enunciado pelo protagonista de “O coelho e o milhafre” (Júdice, 2002: 64-65): moldando um novo adágio sobre os ecos de um ditado antigo, “depois da tempestade, vem outra tempestade ainda maior”, o coelho, bom discípulo das teorias literárias contemporâneas, considera que “para sermos ouvidos, temos de mudar qualquer coisa no discurso conhecido para que os outros pensem nas nossas opiniões”.

Esta pregnância da imagem numa poética que ao mesmo tempo procura ocultar as imagens reconhecíveis constitui um dos primeiros momentos da deformação a que a literatura contemporânea submeteu os seus objetos, e tem reflexos de grande alcance na constituição do imaginário da fábula na narrativa portuguesa ao longo do século XX.

Se considerarmos o movimento histórico dos géneros literários, verificamos que a fábula contemporânea acompanha as grandes alterações que se verificam ao nível macrogenológico, ainda que o faça de modo particular, jogando, por vezes, mesmo, com as regras do género no modo como programa esses desvios. Enrique Turpin Avilés considera que a fábula contemporânea sofre uma transformação e um desenvolvimento ou evolução desde o momento em que as obras que passam a estar referidas sob esta designação constituem outras tantas variações sobre a matriz

genológica, mantendo, contudo, vínculos com manifestações anteriores do género (Avilés, 2001: 731). Por um lado, a fábula evidencia marcas de género bastante seguras numa época em que a deformação e a instabilidade são a regra geral, o que se deve em especial à força agregadora que detém à denominação deste género. A simples enunciação do termo “fábula” é suficiente para se poder evocar um conjunto de características que reproduzem uma determinada composição poética reconhecida. Porém, o que está em jogo é sobretudo um fundo referencial lato e impreciso, que não significa geralmente o anúncio da apresentação de um exemplar do género, mas quase sempre indica uma base, formal ou temática, para o trabalho literário. Um exemplo desta utilização abrangente da denominação deste género é o *Fabulário* de Mário de Carvalho (Carvalho, 1997), em que nos deteremos mais abaixo.

A renovação da fábula no século XX passa por transformações muito profundas do género, tanto ao nível formal como de conteúdo, que tocam em aspetos que constituíram, tradicionalmente, sua marca essencial. A ausência da moral, como nota Avilés (2001: 731), é um dessas inovações, rompendo-se com uma tradição horaciana, que reunia o binómio utilidade e deleite, que tinha sido tradicionalmente marca distintiva da fábula, explicitado com frequência nos prólogos e introduções dos fabulários deste a Idade Média. Porém, tal alteração na fábula longe de destruir o género é antes reveladora da sua integração num sistema literário avesso a convenções genológicas espartilhadas e com maior propensão para desenvolver as suas elaborações poéticas sobre ideias e conceitos abstratos. É, pois, numa dinâmica de resistência a um sistema literário constituído por regras reconhecíveis que a fábula contemporânea se desenvolve, e, se este género parece perder grande parte das características formais que melhor permitem reconhecê-lo – tais como espelhar uma situação de conflito, o propósito pedagógico ou, mesmo, a brevidade –, a fábula ganha, por outro lado, em liberdade criativa e em valorização estética.

Assim, se se oblitera a manifestação explícita da ética do autor como reflexo de uma moral geralmente aceite ou de valores universais, em contrapartida, pode-se assistir a uma conceção moral do mundo com carácter mais individual, mas que não tem por finalidade ser transmitida. Os objetivos não são, de um modo geral, de intervenção ou de moralização, e quando a fábula contemporânea atinge a dimensão moral ou chega a incluir uma moralidade é para a transferir para o campo do imaginário ou para construir um mecanismo, muitas vezes irónico, de verosimilhança.

Por este movimento, assiste-se a uma valorização poética da fábula assente, sobretudo, no trabalho criativo. A dimensão estética tende a ocupar a totalidade do espectro da composição, em detrimento da vertente ética de presença obrigatória no cânone fabulístico. Porém, esta dinâmica não impede que haja um regresso da ética na fábula contemporânea através de mecanismos que são geralmente alheios aos processos tradicionais de moralização deste género¹. A função moral da fábula não desaparece, mas deixa de ser um fundamento deste género para passar a estar envolvida no processo de criação literária, muitas vezes recorrendo à ironia.

2. O processo da ironia na fábula

A ironia constitui um dos processos de desfamiliarização mais recorrentes e mais profusamente expandido na fábula contemporânea. No que diz respeito à moralidade, os desvios irónicos mostram claramente a recusa da identificação com ações modelares ou da apresentação de vícios a evitar na conduta dos homens. O vazio existencial e moral que caracteriza o homem contemporâneo tende a ser preenchido por elementos de outra ordem, mais condizentes com a tradição de imaginação e de pensamento que se desenvolveu durante o século XX e se estende à fábula na narrativa mais recente (Ballart, 1994: 23). Terry Eagleton defende, mesmo, que a ironia é um modo de consciência e que ela está na base da ficção literária, mas reconhece, ao mesmo tempo, que a percepção irónica é uma condição da nossa relação com o real (Eagleton, 2012: 120-121). Uma consciência das coisas dividida ou duplicada motiva a distanciação do observador relativamente ao objeto percebido. Porém, não só esta distância irónica não elimina nem obscurece a percepção das coisas, como ela constitui um modo sofisticado de acesso ao real. Já Blackham (1985: 206-207) se referia à ironia na fábula como uma manobra de desvio de direção, uma desligação intelectual de dois elementos em confronto - embora exista na ironia um processo de comparação, o que a aproxima da metáfora, ela funda-se numa incongruência, enquanto a metáfora depende de uma relação de semelhança.

¹ A questão da ética na fábula não tem lugar na presente discussão da criação poética e do imaginário da fábula. Este problema é abordado, de forma mais extensiva, nos artigos dedicados às questões teóricas da fábula contemporânea, “O animal fabular: elementos para uma genealogia conceptual” e “Humanimalidades: figurações da animalidade na narrativa fabulística do século XXI”, da autoria de Márcia Neves, para os quais remetemos.

Para Eagleton, a ironia implica uma situação teatralizada, expressa idealmente através de ficções, mas estas são, afinal, condição da nossa relação com o real, da possibilidade de apreensão do real, na medida em que, na percepção irónica, o recetor que é envolvido numa ilusão é simultaneamente colocado ao abrigo dela. Esta visão da ironia leva Eagleton a considerar que fingimento e realidade não são necessariamente dois modos antagónicos de percepção. A literatura reflete algo de profundamente humano, que é a possibilidade tanto de ser sincero como de mentir, ou seja, de viver ironicamente.

Mais radical, e também, mais sensível a um fundo ético da literatura, Philippe Hamon vê a ironia como um processo ao serviço da revelação da verdade que, apesar de não estar isento de impostura, é um meio excelente de denúncia da hipocrisia do mundo: “a frase (ou a obra) irónica é uma frase ‘dupla’, como que disposta ‘em folhas’, em dois ‘níveis’, onde um ‘exterior’ explícito esconde um ‘interior’ oculto e subjacente que só é partilhado com um cúmplice” (Hamon, 1996: 110)². Existe, nas palavras de Hamon, uma “cena” irónica onde que o mundo se apresenta invertido, e que pressupõe uma hierarquização dos níveis representados, sendo o nível profundo, ocultado, sempre mais verdadeiro do que a superfície exibida. Também aqui está presente a ideia de que a ironia não se confunde com a mentira e que é, muito pelo contrário, uma modalidade do realismo. A ironia é uma enunciação não ficcional, que se aproxima do real, e até mesmo do detalhe, que ela permite analisar com minúcia. No entanto, para este crítico, a observação irónica do real processa-se numa ótica de juízo de valores, embora a ironia seja, para ele, uma forma da escrita e não uma ferramenta ao serviço da apresentação de princípios morais.

Tanto a perspectiva de Ballart como a de Eagleton sobre a ironia sublinham a sua relação com o processo de desautomatização da percepção sobre o qual Chklovski tinha fundado a sua conceção do fenómeno literário. Já Philippe Hamon tem uma visão do processo irónico literário mais orientada para uma valoração dos objetos percecionados, e isto apesar de a sua análise da ironia recair sobre as duas instâncias fundamentais do enunciado irónico, o emissor e o recetor, ou seja, sobre a sua situação comunicacional particular. Também segundo este crítico, a ironia é um

² “La phrase (ou l’oeuvre) ironique est une phrase ‘double’, comme ‘feuilletée’, à deux ‘niveaux’, où un ‘dehors’ explicite cache un ‘dedans’ caché et sous-jacent qui ne sera partagé qu’avec un complice.”, sublinhados do autor.

instrumento da percepção do real cuja eficácia depende da capacidade de construir a ficção, de que ela faz parte, sem, contudo, se confundir com ela.

3. Poética da brevidade: economia e abstração

Em diversas discussões sobre a ironia literária sobressai a economia no processo de estranhamento. A supressão de elementos tradicionais da fábula é um dos principais dispositivos colocados ao serviço da ironia na escrita fabulística destinados a provocar uma percepção intensificada e prolongada do objeto. Processos como a brevidade, a concisão ou a inconclusividade encontram-se com muita frequência no corpus fabulístico contemporâneo. É possível afirmar que é neles que melhor se observa a permanência da matriz da fábula, género que, de resto, se caracterizou em todas as épocas pela brevidade, tendo o próprio Fedro considerado esta como uma das principais qualidades das suas composições. Tal não obstou, porém, a que a sua obra tivesse recebido em vários momentos censuras da crítica pela “excessiva brevidade, secura, esquematismo e obscuridade” das suas fábulas (Boivin, 2011: 66).

A associação da fábula clássica à *abbreviatio* foi, de uma maneira geral e em diversas épocas, tema bastante polémico, a julgar pelas variações a que as fábulas de matriz latina foram submetidas nos fabulários medievais, geralmente amplificando o exemplo narrativo, e, menos, o epimítio, e, ainda, atendendo à alteração de paradigma a que La Fontaine sujeitou a fábula no final do século XVII, trabalhando o estilo de maneira a sublinhar a vertente prazenteira das suas composições e reformulando a poética da concisão de raiz fedriana. Tradicionalmente, a brevidade era considerada como um fator favorável à eficácia pedagógica da fábula desde que não corresse o risco de cair na *obscuritas*, como Horácio tinha prevenido na *Arte Poética*. No entanto, ela justificou-se, por vezes, pela função crítica que conferia à fábula, tendo, frequentemente, por alvo tiranos e poderosos, e, nesses casos, a obscuridade deixou de ser um obstáculo, para passar a ser uma defesa. A este propósito, também é curioso verificar que as fábulas pós-renascentistas, de um modo geral, ampliam a moralidade, fruto de uma prática moralística que convidava ao desenvolvimento da analogia, em muitos casos, com pendor cristianizante.

Se as oscilações entre abreviação e amplificação a que foram submetidas as fábulas ao longo dos tempos – movimentos estes sempre balizados pelas exigências pedagógicas deste género, como vimos –, tiveram motivações de ordem ética ou, menos visivelmente, razões estéticas³, não é esse o panorama da concisão da fábula a que se assiste na narrativa contemporânea. É certo que a influência que exerceu a coleção de fábulas de La Fontaine para a renovação do género contribuiu para contrariar, em certa medida, o princípio da brevidade, uma vez que a liberdade estilística preconizada pelo fabulista francês convidava não só a expansões individuais de carácter ornamental como, ainda, à criação pessoal de novas fábulas ou à integração de composições que eram, à partida, alheias à tradição esópica, tendo, assim, contribuído para um alargamento do *corpus* das fábulas. Não se esqueça, além disso, que outros momentos de sincretismo pela expansão dos *corpora* das coleções medievais tinham já ocorrido no final da Idade Média em grande parte fruto do advento da imprensa, no século XVI com a expansão do humanismo e, mais tarde, com o movimento da Reforma⁴.

Porém, na narrativa contemporânea, a concisão das fábulas é, sobretudo, de ordem estrutural. O que se altera é a proporção entre o tema e a sua execução, ou seja, a eliminação, redução ou desvio do tema, dos protagonistas ou da ação é compensada por um aumento da força de abstração e de conceptualização da fábula. Assim, as expansões da fábula, predominantemente estilísticas, a que se vinha assistindo, principalmente, na segunda metade do século XVIII e no século XIX em Portugal em virtude das lições de La Fontaine e, também, as de Tomás de Iriarte⁵, abrandaram consideravelmente para dar o lugar a um desenvolvimento filosófico significativamente mais pronunciado. Por outro lado, precisamente pela sua forma breve, a fábula presta-se à invenção de novos temas, de temas modernos, que a dimensão abstrata contemporânea favorece. A fábula é uma miniatura, mas a redução ou condensação formal opera uma transformação de tal modo que a miniaturização aumenta o poder de significação (Blackham, 1985: 130).

³ Sobre as expansões da fábula devidas à ornamentação ao nível da composição e do estilo anterior a La Fontaine, veja-se, Boivin, 2011.

⁴ Consulte-se, a este respeito, o artigo consagrado à coleção de fábulas traduzidas por Manuel Mendes da Vidigueira.

⁵ As *Fábulas Literárias* de Tomás de Iriarte foram traduzidas para português por Romão Creio, e publicadas em 1796 e as *Fábulas* de La Fontaine traduzidas para português por Filinto Elisio foram publicadas pela primeira vez em Portugal, em 1814-1815.

Perspetivada através da lente filosófica, percebe-se que a brevidade congénita da fábula constitui terreno fértil para vários exercícios de omissão, truncagem ou alusão. Esta poética da brevidade favoreceu, de resto, a exploração de novos terrenos da criação poética, funcionando, por um lado, como forma de condicionamento do imaginário do texto, e, por outro lado, mas complementarmente, como matriz de desvios formais de vária ordem, em geral conducentes a uma deformação irónica da fábula e ao aprofundamento da sua capacidade de significar por abstração. Compreende-se, assim, como a brevidade na narrativa contemporânea, uma vez subsumida na evolução geral dos géneros que tende para a sua imprecisão e, mesmo, para a sua dissolução, se coaduna com novas formas de considerar a significação. É, ainda, às palavras de Chklovski que recorremos para melhor perceber o trabalho da brevidade da fábula nas poéticas contemporâneas: “À medida que as obras de arte morrem, abrangem domínios cada vez mais vastos: a fábula é mais simbólica do que o poema, o provérbio mais simbólico do que a fábula.” (Chklovski, 1978: 103).

Pode-se aduzir deste estado de coisas que o que se ganha em densidade significativa da fábula depende mais de técnicas de distanciação do que da sua abordagem direta. Blackham (1985: 136) considera que depois de Kafka se assiste a uma decomposição da fábula, mas observa também, que essa decomposição se dá não por um desaparecimento ou enfraquecimento deste género, mas pela utilização da fábula, ou de algumas das suas convenções, como dispositivo para renovar o funcionamento de textos de outros géneros. Tal fenómeno pode ser observado, por exemplo, na descontextualização do termo “fábula”, ou seus derivados, a que se assiste nas ficções narrativas contemporâneas. Atente-se em “O museu da Fábula” (Ferreira, 1963: 129-136), que explicita a morte de um género a cujos exemplares resta apenas a existência inerte de objetos oferecidos à simples observação, ou nas fábulas de Pires Cabral incluídas na obra *O porco de Erimanto* (Cabral, 2011), constituindo um conjunto de ficções cuja contiguidade com um texto mítico que apresenta um animal como figura central é o único elo visível que mantém com este género. Assim, o dispositivo que favorece um novo funcionamento da fábula por interferência de um processo oriundo de um contexto estranho, criando um efeito de surpresa, se, por um lado, confirma um movimento mais lato de dissolução do sistema genológico, em contrapartida contrabalança essa força de dissipação na medida em que torna necessária a permanência de certos traços característicos da fábula tradicional para fazer pôr em marcha esse dispositivo. Nesta ordem de ideias,

poder-se-á dizer que a brevidade opera determinadas reduções formais e temáticas na fábula que têm efeitos preversos, tais como a destruição do epimítio, a substituição dos protagonistas habituais por outros, podendo, até, chegar à desagregação da narrativa, mas essas condensações constituem um processo capaz de aprofundar a significação da fábula conferindo-lhe uma nova capacidade para a perceção do real através de operações diversas de abstração.

4. Uma visão humanizada do mundo: microscópios e telescópios

É uma marca generalizada da fábula na narrativa contemporânea a perda de características formais que tornem os textos reconhecíveis como exemplares deste género, e, frequentemente é num contexto mais lato que é possível apreender o funcionamento da fábula. O *Fabulário* de Mário de Carvalho é um exemplo deste funcionamento pendular da fábula entre a convocação de certas regras específicas deste género e a sua renovação tendo no horizonte um macrosistema genológico.

Nesta obra dificilmente se descortina qualquer texto passível de ser integrado no género da fábula. O título, contudo, evoca expressamente o universo da fábula, além de se recorrer a certas convenções genológicas que permitem reconstituir este género por abstração. Além da brevidade dos textos que compõem o conjunto, é possível assinalar outros elementos distintivos da fábula, como sejam a entrada súbita na narrativa, a focalização numa personagem ou em protagonistas duplos – um camaleão e uma osga (p. 34), o berbigão e a sardinha (p. 31), a velha senhora e o gato (p. 33) –, ou, ainda, um enunciado final que se apresenta como conclusão e tende a reproduzir o tom sentencial. Estas características dos textos de *Fabulário* confirmam, como afirmámos, a sua ligação ao género evocado no título. Porém, essa ligação, deliberadamente ténue, tem uma função irónica e paródica evidente, sendo mais ilusória do que afirmativa. O autor não hesita, por exemplo, em albergar sob este título vários textos em que é evidenciado o parentesco com a fábula mas que não se confundem com ela. Marcas mais características do conto são, de resto, expostas no início de alguns dos textos: “Era uma vez...” (p. 24), “Eis finalmente a história do país de Gruber...” (p. 28). Acresce que os protagonistas são frequentemente identificados, e muitas vezes é precisada a localização da ação, faltando notoriamente à regra da imprecisão na fábula, cujos protagonistas são exemplares de uma espécie e

não indivíduos (o cão, o boi, a rã, etc.), além de que aqui a lição não tem aplicação universal. Na segunda parte do livro, nas secções “Sombras” e “Exemplos” os textos começa a alongar-se e identificam o narrador, chegando, mesmo, a apresentar algumas reflexões suas de caráter filosófico. A última parte da obra, intitulada “deambulações de *Cat* e *Gat*”, constitui um conjunto de pequenos textos envolvendo os dois personagens nomeados no título numa série de peripécias, de modo a formar uma espécie de pequeno ciclo narrativo de aventuras, que se poderá aproximar formalmente da novela ou, mesmo, de um romance em miniatura, apesar de se tratar de uma série em aberto, sem início nem conclusão, onde cada aventura é iniciada pela fórmula “Certa vez, *Cat* e *Gat*...”. A comutabilidade entre a fábula e o conto, se assim se pode dizer, é clara nestas substituições da ação universal pela individual, da unidade de ação típica da fábula pela estrutura narrativa complexa e, mesmo, nas escolhas temáticas, que muitas vezes enveredam por tópicos e motivos característicos dos contos de reis e rainhas cuja ação se situa em terras distantes e imaginárias e ocorre em tempos remotos.

Assim se quebra a universalidade da fábula em prol de concretizações e especificações diversas, mas, ao mesmo tempo, assiste-se à construção de um passado atemporal que, de certa forma, contribui para mitificar o universo evocado. Nesta linha está a restituição de uma Idade Média ilocalizável no tempo na secção intitulada “Bestiário”, a única dedicada expressamente aos animais – se exceptuarmos a secção sobre as deambulações de *Cat* e *Gat*, personagens cuja pertença ao reino animal, de resto, não está garantida -, que recupera um género amplamente cultivado na época medieval, e cujos ecos com o fabulário são, de resto, bastante evidentes nesse período⁶. A convocação de um sistema genológico ultrapassado, onde cabe tanto o bestiário como o fabulário, constitui, além disso, uma estratégia de desfamiliarização dos personagens humanos, que são, afinal, os principais protagonistas do *Fabulário* de Mário de Carvalho. Porém, enquanto a fábula medieval é tendencialmente ou efetivamente alegórica, diferenciando os níveis de significação de modo a apresentar os personagens animais dotados de certas qualidades que o destinatário deverá identificar com determinada categoria de homens, aqui homens e animais coabitam

⁶ Como é evidente, não cabe aqui referirmo-nos mais demoradamente a importante questão da relação entre o bestiário e a fábula, que tem merecido a atenção dos estudiosos da literatura medieval. Limitamo-nos a remeter para dois estudos, separados no tempo, mas que situam bem as principais problemáticas que envolve a relação entre estes dois géneros, que citamos a título de exemplo, os artigos de Michel Zink (1985) e, sobretudo, de Hugo O. Bizarri (2010).

indistintamente no mesmo mundo e são, ao mesmo título, elementos da significação. Sem recorrer a antropomorfização dos animais e desprovida de uma estrutura de oposição⁷, a fábula descaracteriza-se ainda mais profundamente. Porém nesta deformação reside a sua força, pois é da desagregação da fábula que se nutrem outros géneros narrativos, mais desenvolvidos e complexos estrutural e tematicamente⁸, como, sobretudo, e ela passa a representar uma matriz literária.

A visão do mundo apresenta-se planificada, como que desprovida de hermenêutica, poder-se-á dizer, se atendermos, ainda, ao jogo com o inconcludente e com o inesperado, quase a roçar o “nonsense”⁹, que é desenvolvido em muitos dos textos, omitindo a conclusão didático-filosófica da moral em favor de uma manifestação da espessura existencial e física dos seres, que ocupa todo o espectro da significação:

Bem vês, não levo uma má vida – dizia o berbigão à sardinha.
De entre válvulas. (p. 31)

A fábula pode, assim, ser percecionada como uma estratégia de afastamento do observador relativamente ao objeto observado que, paradoxalmente, para permitir uma melhor perceção do pormenor microscópico do mundo atual.

5. Mimesis e imaginação literária

É aos paradoxos da observação natural e do conhecimento científico que se dedica a fábula “O porco de Erimanto ou Os perigos da especialização” de Pires Cabral (2010: 87-99). Relata-se o caso de um autodidata que se torna uma sumidade como historiador, para se especializar, primeiro, em História da Mitologia Grega, depois, nos animais mitológicos que Hércules venceu, e, por último, no Javali de Erimanto, para finalmente se transformar o estudioso no seu objeto de estudo e de fascínio.

⁷ Karl Canvat e Christian Vandendorpe (1996) consideram que a fábula tradicional obedece a uma organização narrativa que pode desenvolver-se de diversos modos: numa estrutura de oposições simples, numa estrutura de simples inversão e numa estrutura de dupla inversão.

⁸ Canvat e Vandendorpe, à semelhança de outros autores contemporâneos, consideram que a fábula é uma forma prototípica dos géneros narrativos (1996: 27).

⁹ José Gomes Ferreira falava do “absurdo mágico” do mundo de João Sem Medo (Ferreira, 1963: 129).

Por várias vezes o narrador afirma ter “seguido de perto a evolução dos acontecimentos” (Cabral, 2010: 91). É uma testemunha, portanto, e essa qualidade torna-o no mais habilitado a relatar o sucedido, o que corrobora a ideia central da fábula, que é a de ser fiel à verdade, à realidade das coisas. As exigências do método histórico estão no centro da narrativa, que insiste, de diversas maneiras, na verificação factual. Na medida em que nega a vocação ficcional da fábula – bem como do mito, donde ele parte -, poder-se-á considerar este texto como o inverso de uma fábula. A primeira das marcas desta inversão é a preocupação, veemente, de fazer do narrador uma testemunha: “Eu segui. Eu posso contar a história” (2010: 91). Parte-se da ideia de que a história se confunde com a História e se apropria das suas regras, ela explica-se a si mesma, eludindo elaborações imaginárias, estéticas ou quaisquer embelezamentos de carácter literário. Porém, a “especialização leviana, levada ao absurdo” (2010: 92) conduz ao paradoxo de o caso relatado se tornar irreal, uma ocorrência extraordinária, um caso apenas tolerado pelos médicos por ser digno de estudo científico e passível de ser considerado como um caso com interesse para ser estudado uma tese de doutoramento. Esta fábula oscila, como se vê, entre o fascínio elogioso do método histórico, e a decadência deste, que acaba por ser substituído pelo método das ciências médicas, mais fiável. Qual destas ciências dará conta da verdade de maneira mais eficaz? Qual delas é a mais convincente forma de aceder ao conhecimento? Tais interrogações colocam-se à mimesis face ao rastilho da efabulação em *O porco de Erimanto*.

O javali mitológico de Hércules é o único objecto de estudo digno do historiador -, ele está no cerne das questionações acerca da mimesis que percorre a fábula. Porém, é sobre um homem que está a sofrer um processo de metamorfose num animal, por dentro e por fora, que o relato incide. Um dado que só pode ser considerado no campo do fantástico ou do imaginário, resulta, afinal, da obsessão pela verdade histórica. A alternativa é esse objeto ser analisado e descrito com as ferramentas da ciência médica. Finalmente, ele só pode ser relatado por um narrador literário, filho do protagonista, que testemunhou os factos e escreve uma memória de família, alguém que, de certo modo, toma o lugar do historiador e do cientista na medida em que é o único capaz de garantir que nada que escape à verdade dos factos seja incluído nesse relato.

O Pai é uma mimesis viva. É o médico, doutor Moisés Varela, que clarifica o processo mimético que está a realizar-se nele: os animais mitológicos dos trabalhos de

Hércules são, uns fantásticos, outros existentes. Ora, o Pai, ao entrar num processo de identificação com o javali de Erimanto, e ao acabar por se transformar na coisa amada, no objecto de estudo, de certa forma realiza-o. No entanto, como o javali é animal conhecido, de nada adianta esta metamorfose para a ciência, uma vez que ela se limita a imitar aquilo que já é conhecido. Se, pelo contrário, o Pai se tivesse fixado na Hidra de Lerna e, conseqüentemente, transformado em hidra, teria tornado real algo que era irreal até então, e aí, sim, a ciência teria avançado significativamente, na medida em que permitiria que se ficasse saber como é uma hidra. Assim, a metamorfose, ao realizar o irreal, ou seja, ao operar uma redução do imaginário ao real ou ao natural, submeter-se-ia às leis da mimesis, ou melhor, as leis da representação invadiriam o campo da imaginação e tomariam o seu lugar.

Neste sentido, pode-se-á dizer que esta fábula trata a falsa rivalidade entre representação e imaginação. Recorde-se que ela é emoldurada pela emoção do filho após a visita ao Pai, que aprofunda o contraste com a racionalidade do conhecimento científico, tanto histórico como médico, que move as personagens principais da fábula e está no centro das questionações que ela encena¹⁰.

6. A fábula e o imaginário das origens

O imaginário das origens está no cerne da fábula e, nessa medida se compreende a tendência tanto na narrativa como na poesia contemporâneas para a relação deste género com o mito. “Alargando o *muthos* grego original, numa esfera filosófico-literária a outros domínios e lugares de sentido diversificado” (Costa, 2004: 8), a fábula desenvolveu-se em formas e sentidos inesperados, mas, como afirma, ainda, Paula Cristina Costa, “a palavra poética foi usada frequentemente para recuperar uma unidade perdida, essa *palavra perdida*, capaz por si só de reencarnar o espírito promordial da poesia com o maravilhoso e com o mito” (2004: 8), “pensar o mundo ou recriá-lo como uma ficção, eis, talvez, o lugar da fábula na nossa literatura

¹⁰ Uma observação desenvolvida mereceria, também, o mais longo texto de *O Porco de Erimanto e outras fábulas*, “Desidério”, no contexto da apreciação da fábula na narrativa contemporânea. Este conto apresenta uma aranha como a personificação de um cancro de que padece o narrador, e que acaba por se tornar na sua reprodução em sinédoque. A questão que se coloca neste texto é se a aranha pode ser algo de real ou se é “uma criação minha” (p. 175), hesitação que replica a questionação de “O porco de Erimanto” entre a realidade ou a ficção dos animais que são ou poderiam ser objecto da metamorfose, entre o porco e a hidra.

contemporânea, não tanto como gênero, mas como pensamento arquétipo da criação do mundo...” (2005: 281).

É possível observar que este reatar dos laços entre fábula e mito, de que fala Paula Cristina Costa a propósito da poesia contemporânea se estendem, ainda que de modo diverso, à literatura narrativa. *O porco de Erimanto* retoma uma narrativa mitológica para a desalojar num universo do fantástico, mas é no contraste existente entre os dois universos que assenta o efeito de estranhamento. A recriação é a base de sustentação da criação literária, e as fábulas surgem, frequentemente, como um fundo original a partir do qual a escrita se desenvolve. “Antifábula” (Júdice, 2002: 85-89) pode-se contar, também, entre os textos que retomam a tradição da fábula desviando-a do seu contexto habitual. Trata-se, na verdade, de um conto que se nutre da desconstrução de uma fábula, mas que surge como resultado de um regresso às fontes esópicas, como se a memória desse passado inicial fosse uma condição da criação contemporânea, ainda que fique patente que ele só pode ser evocado através de uma lente que o deforma.

Exemplos mais claros são as fábulas de *Arca de Noé, III Classe* (Ribeiro, 2000). Assim classifica o autor estes textos inspiradas na tradição esópica, mas que têm como moldura narrativa o episódio bíblico da Arca do dilúvio evocada no título. Remetendo para um “antigamente” e para a figura do Criador, as fábulas de Aquilino situam-se dentro de uma moldura narrativa – que constitui o texto introdutório – onde são apresentadas as circunstâncias bíblicas em que foi concebida e construída a Arca de Noé. A partir desta ficção, cria-se uma nova ideia de uma Arca contemporânea, “com três repartimentos, um em baixo, outro no meio, um terceiro em todo o cima, correspondentes às diversas classes sociais:

Este terceiro repartimento, está bem de ajuizar, é a III classe dos comboios que as gentes de pequenas posses toma de terra para terra, que nos navios carrega emigrantes de continente para continente; era, ainda, a imperial das diligências que há anos a estar parte, ao desembocar de rompante com as mulas guisalheiras das estradas nocturnas, acordavam as vilas adormecidas. (Ribeiro, 2000: 7).

Na terceira parte da Arca, o narrador imagina que viaja “a bicharada plebeia que aceitou Noé como amo, a saber: o burro, o cavalo, o elefante, a girafa, o macaco, o cão, o gato, o porco, a vaca, o coelho, a cabra, o galo, ralos, grilos, o compadre José Barnabé Pé de Jacaré e sua consorte Feliciano Lauriana”, e serão estes personagens

que irão preencher as páginas de *Arca de Noé, III classe*, protagonizando as suas várias fábulas, deixando de lado os “belos felinos e plantígrados”, pela sua nobreza, mais cobiçados pelos caçadores, e, como tal, mais adequados a viajar na I classe ou na II classe, ou, liminarmente excluindo da Arca, por excesso de tamanho ou de peso, uns “animalejos mais horrendos que o nome, como o pliossáurio e outros que tais” (Ribeiro, 2000: 8).

A humildade e submissão dos viajantes retratados, entre os quais se inclui o homem, reúne-se a um imaginário das coisas chãs e modestas que é, ao mesmo tempo, um imaginário popular, guardião de uma realidade mais próxima dos leitores da época. As peripécias da existência de todos os dias num mundo onde animais e humanos convivem regularmente recordam o *Genesis*, embora este, agora, se assemelhe à vida do campo de meados do século passado. As ocorrências do dia-a-dia são as mais susceptíveis de tocar as alturas bíblicas ou míticas e de reunir as duas dimensões – a do comezinho e a da salvação eterna –, ativando a imaginação de um quotidiano mitificado que, não por acaso, ocupa o lugar mais elevado na Arca, invertendo a habitual ordem hierárquica social.

A III classe da arca corresponde, então, a um quotidiano que representa um mundo próximo e conhecido do leitor da época que é também o mais simples e humilde. A preocupação de realismo é referida na introdução do autor, mas ela é, também, visível nas diversas fábulas, tanto no tema, quanto nas personagens e na ação, como se pode depreender num rápido relance pelos títulos: “Mestre grilo cantava e a gigante dormia”, “História do macaco trocista e do elefante que não era para graças”, “História do coelho pardinho que ficou sem rabo”, “História de *Joli*, cão francês, que boa caçada fez”, “O Filho da Felícia ou a inocência recompensada” e “História do burro com rabo de légua e meia”. Por outro lado, o ideal de simplicidade e inocência recupera uma moralidade que, se não está explicitada nas fábulas de *Arca de Noé, III classe*, deve ser lida nos interstícios da narrativa, fazendo parte da arte da escrita e, assim, se encaixa na dimensão estética da obra. “Moralizar, sim, mas com arte” é um dos princípios enunciados no programa de leitura da obra apresentado na parte final do livro: “Instruções a quem se proponha ler a *Arca de Noé, III Classe*” (Ribeiro, 2000: 157-165).

Apesar deste pendor estético da moral aquiliniana, o autor evidencia o objetivo didático e educativo das suas fábulas, muito orientado para a formação das crianças,

embora também rejeite a ideia de que elas se destinam exclusivamente ao público infantil: defendendo que o modo de narrar se deve adaptar à audiência, o autor faz considerações sobre o léxico e a estrutura das frases a usar. Entre as críticas que tece, sobressai a excessiva simplificação, que inibe, por vezes, a aprendizagem e a evolução, para, a par das ressalvas de âmbito estilístico, também defender uma ideia tradicional da fábula, advogando que a moral se deve manter, não obstante formalmente a vermos convertida às convenções do conto:

Além da censura ao léxico, há que aplicá-la [a moral] neste género de literatura ao espírito do que se escreve. Impôs-se acima de tudo ser humano, lógico, formador de consciência sem o dar a perceber. A liçãozinha de moral tem sempre cabimento, mas com discreta parcimónia. Conta António Sérgio que numa *nursery* certa pintura representava os cristãos devorados pelas feras. — Coitado daquele leãozinho que não tem um cristão para comer — exclamou um petiz ao notar que uma das feras se mostrava alheia ao banquete. (Ribeiro, 2000: 164-165)

Não só a moral é uma componente importante dos textos incluídos em *Arca de Noé*, como ainda se assiste a uma tipificação dos animais que pretende aproximar estas fábulas de uma significação alegórica, porventura mais esópica do que as próprias fábulas de Esopo, como se pode aduzir das observações tecidas a propósito destes textos comparáveis, nesse aspeto, aos episódios do *Romance da Raposa*:

Esta obrinha [o *Romance da Raposa*] pretende divertir uns e interessar outros. E o objectivo não nos pareceu impossível de atingir. Há planos em que, a despeito das distâncias, grandes e pequenos se encontram. E um deles é esse dum mundo primitivo e descuidado em que cada bicho representa o papel que lhe está a carácter ou é próprio, fala a nossa língua, reveste a figuração que lhe empresta o espírito de acordo com os hábitos e tendências que observamos nesles. É guinhol, sim, mas com boa lógica humana. Os actores, sejam eles quais forem, não se movem por arbitrários cordéis. Nisto nos apartámos de mestre Esopo, de veneranda memória, e dos contistas da velha escola. (Ribeiro, 2000: 157)

Poder-se-á concluir que o imaginário fabulístico de *Arca de Noé, III classe*, ao evocar um mundo primitivo donde emanam as fábulas, as apresenta como narrativas de fundação que justificam o mundo contemporâneo, ao mesmo tempo que o recriam, colocando, naturalmente, o homem no centro dos animais desta Arca dos nossos dias. É esta uma das principais originalidades das fábulas de Aquilino relativamente à

tradição fabulística: irredutivelmente humanizadas¹¹, elas fazem do homem, ao mesmo tempo, protagonista principal da lição e destinatário da instrução. Mito e realidade reúnem-se e confundem-se, por conseguinte, neste mundo aquiliniano das fábulas, para melhor realçar a amplitude da crítica da sociedade contemporânea. Neste movimento se opera uma atualização dos temas tradicionais das fábulas, que se apresentam mais consentâneos com esta visão do mundo.

Nesta medida, a lição aquiliniana diz-nos que o fabulista contemporâneo, enquanto cultivador de fábulas, não se distingue do fabulador, do criador de ficções¹², um ensinamento que se poderá tomar como um dos aspetos característicos da produção fabulística na ficção narrativa contemporânea.

FÁBULAS REFERIDAS OU CITADAS

Antifábula, Perry, p. 97, n.º 77; p. 207, I, n.º 13; Adrados, H. 126; M. 138

Desidério

O berbigão e a sardinha

O camaleão, a osga e a sardanisca

O porco de Erimanto

A velha senhora e o gato

BIBLIOGRAFIA

TEXTOS:

CABRAL, A.M. Pires (2010). *O porco de Erimanto e outras fábulas*. Lisboa: Cotovia.

FERREIRA, José Gomes (1978 [1963]). *Aventuras de João sem medo*. Lisboa: Moraes Editores.

JÚDICE, Nuno (2002). *A Ideia do amor e outros contos*. Lisboa: Dom Quixote.

RIBEIRO, Aquilino (2000 [1936]). *Arca de Noé – III Classe*. Lisboa: Bertrand.

RIBEIRO, Aquilino (2011). *Romance da Raposa*. Lisboa: Bertrand Editora.

CRÍTICA:

AVILÉS, Enrique Turpin (2001). “El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas”, in *El cuento en la década de los noventa. Actas del X seminario*

¹¹ Veja-se, a este propósito, o artigo desta *História Crítica* “Fabulistas do século XX: especularidades e deslocamentos”, 4.

¹² Esta distinção entre fabulista e fabulador é feita por Enrique Turpin Avilés (2001: 735).

- internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, 31 de mayo-2 de junio de 2000*. Madrid: Universidad Naciobal de Educación a Distancia, Visor Libros, 727-742.
- BALLART, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BIZARRI, Hugo O. (2010). “Fabula y mundo animal”. In, *Typologie des formes narratives brèves au Moyen Age*. Bernard Darbord (ed.). Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, 221-237.
- BLACKHAM, H. J. (1985). *The Fable as Literature*. Londres – Dover, The Athlone Press.
- BOIVIN, Jeanne-Marie (2011). “Fables et Brevitas au Moyen Age”, in *Faire court. Esthétique de la brévit  dans la littérature du Moyen Age*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 63-90.
- CABRAL, A.M. Pires (2010). *O porco de Erimanto e outras fábulas*. Lisboa: Cotovia.
- CANVAT, Karl, e VANDENDORPE Christian (1996). “La fable comme genre: essai de construction sémiotique”. *Pratiques*, n  91, 25-56.
- CARVALHO, Mário de (1997). *Fabulário*. Lisboa: Caminho. [1  ed.: (1984). Lisboa: & Etc.]
- CHKLOVSKI, Vladimir (1978 [1917]). “A arte como processo”. In *Teoria da Literatura I – Textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edi es 70, 93-118.
- COSTA, Paula Cristina (2004). *A fábula: da tradi o   modernidade na poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa, Apenas.
- COSTA, Paula Cristina (2005). *Ant nio Ramos Ros – Um poeta in fabula*. Lisboa, Qu si.
- EAGLETON, Terry (2012). *The Event of Literature*. New Haven-Londres: Yale University Press.
- FERREIRA, José Gomes (1978 [1963]). *Aventuras de João sem medo*. Lisboa: Moraes Editores.
- HAMON, Philippe (1996). *L’ironie littéraire. Essai sur les formes de l’ criture oblique*. Hachette.
- JÚDICE, Nuno (2002). *A Ideia do amor e outros contos*. Lisboa: Dom Quixote.
- RIBEIRO, Aquilino (2000 [1936]). *Arca de Noé – III Classe*. Lisboa: Bertrand.
- RIBEIRO, Aquilino (2011). *Romance da Raposa*. Lisboa: Bertrand Editora.
- ZINK, Michel, (1985). “Le monde animal et ses représentations au Moyen Age, XIe-XVe siècles”. in *Actes du XVe congrès de la Société des Historiens M di vistes de l’Enseignement Supérieur Public (Toulouse, 25-26 mai 1984)*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, p. 47-71.
[URL:http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/shmes_12619078_1985_act_15_1_1436](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/shmes_12619078_1985_act_15_1_1436)

PALAVRAS-CHAVE:

imaginário, mimesis, ironia, origem