

FÁBULAS NA ÁGORA: DE ARISTÓTELES AO SÉCULO DAS LUZES*

Márcia Seabra Neves
(Universidade Nova de Lisboa)

RESUMO

Inscrita no imaginário poético ocidental como uma breve composição de caráter ético-moral, geralmente protagonizada por animais antropomorfizados e apontando para uma lição de conduta, a fábula impõe-se, desde as suas origens, como uma estratégia de persuasão utilizada pelos oradores, nos seus discursos. Assim, originariamente definida como um gênero da retórica e sempre em sintonia com o curso socio-histórico, a fábula e as moralidades que dela se extraem têm servido diferentes propósitos e funções ao longo dos séculos, variando consoante as necessidades comunicativas de cada época. Pretende-se, pois, com este estudo proceder a um exame crítico e diacrônico das ressonâncias da retórica clássica na codificação do gênero fabulístico e respetiva concretização literária, de Aristóteles ao século das Luzes. PALAVRAS-CHAVE: Aristóteles - retórica - fábula - moralidade.

Instituída e adotada na Antiguidade greco-latina, primeiro como técnica, e depois como teoria ou metalinguagem do discurso oratório com fins persuasivos, a arte retórica, erigida em sistema por Aristóteles, no século IV a. C., não deixou de constituir presença ressonante até ao século XIX, tendo exercido, durante o período clássico, uma influência determinante nos mais diversos domínios do saber. Na sua *Introdução à Retórica*, Olivier Reboul (1998, p. XIV) define-a como “a arte de persuadir pelo discurso”, referindo-se especificamente ao ‘discurso persuasivo’ e entendendo por ‘persuasão retórica’ o acto de “levar a crer, sem redundar necessariamente no levar a fazer” (REBOUL, 1998, p. XV). O filósofo enumera ainda as principais modalidades de

discursos retóricos, destacando-se, entre elas, a ‘fábula’, que se impõe, desde as suas origens, como um dispositivo de argumentação retórica utilizado pelos oradores, nos seus discursos, com vista a convencer e a influenciar um auditório.

1

É na *Retórica* de Aristóteles (384-322 a.C.) que surge a primeira definição da fábula enquanto gênero. Concebendo a retórica como uma técnica (*techné*) rigorosa de argumentação e de raciocínio lógico destinada a convencer, o Estagirita define-a como “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (ARISTÓTELES, 1998, p. 48), ou seja, a “faculdade de descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada” (ARISTÓTELES, 1998, p. 49).

A construção de um texto retórico mobiliza uma série de operações que correspondem às quatro fases pelas quais deve passar aquele que compõe um discurso: a invenção (*heurésis* / *inventio*) – “busca que empreende o orador de todos os argumentos e de outros meios de persuasão relativos ao tema do discurso” –, a disposição (*taxis* / *dispositio*) – “ordenação desses argumentos, donde resultará a organização interna do discurso” –, a elocução (*lexis* / *elocutio*) – “não diz respeito à palavra oral, mas à redação escrita do discurso, ao estilo” – e a ação (*hypocrisis* / *actio*) – “proferição efetiva do discurso” (REBOUL, 1998, p. 43-44).

Seguindo este esquema, logo na fase da *inventio*, Aristóteles distingue dois modos de ‘provas’ ou ‘meios de persuasão’: as provas inartísticas (não técnicas ou extrínsecas), não inventadas pelo orador e preexistentes ao discurso, e as provas artísticas (técnicas ou intrínsecas), inventadas pelo próprio orador para sustentar a argumentação. Estas últimas dividem-se em três espécies: as que provêm do caráter moral do orador (*ethos*), as que derivam das emoções e sentimentos que este suscita no auditório (*pathos*) e as que consistem na argumentação propriamente dita (*logos*), conformando o aspecto dialético da retórica. As duas primeiras são de ordem afetiva e a última de ordem racional (ARISTÓTELES, 1998, p. 49). As provas ou argumentos lógicos podem ser de dois tipos: o ‘exemplo’ ou ‘indução

retórica' (raciocínio por indução) e o 'entimema' ou 'silogismo retórico' (raciocínio por dedução) (ARISTÓTELES, 1998, p. 50). Como o seu nome indica, o exemplo (do latim *exemplum* e do grego *paradeigma*) é o caso particular que o orador apresenta ao auditório e a partir do qual se induz uma verdade geral: "Quando os dois termos são do mesmo gênero, mas um é mais conhecido do que o outro, então há um exemplo" (ARISTÓTELES, 1998, p. 54). Assim sendo, Aristóteles distingue duas espécies de exemplo: os reais (extraídos de fatos históricos ou mitológicos) e os fictícios (inventados pelo orador), nos quais se encontram a parábola e a fábula: "Há duas espécies de exemplo: uma consiste em falar de factos anteriores, a outra em inventá-los o próprio orador. Nesta última, há que distinguir a parábola e as fábulas, por exemplo, as fábulas de Esopo e as Líbicas" (ARISTÓTELES, 1998, p. 147). O filósofo sublinha ainda a eficácia das histórias inventadas (fábulas) na exemplificação da tese e argumentos do orador, no sentido de mais eficazmente persuadir o auditório: "As fábulas são apropriadas às arengas públicas e têm esta vantagem: é que sendo difícil encontrar factos históricos semelhantes entre si, ao invés, encontrar fábulas é fácil" (ARISTÓTELES, 1998, p. 148). A fábula revelava-se, deste modo, especialmente apta para servir a retórica e os seus três tipos de discurso: o deliberativo ou político, o judicial ou forense e o epidíctico ou demonstrativo (ARISTÓTELES, 1998, p. 56).

Assim, ao inscrever o gênero no campo da retórica e ao nele valorizar o seu valor argumentativo, bem como a sua função perlocutória, a primeira definição que da fábula faculta Aristóteles deixa subentender a prevalência da sua intencionalidade comunicativa e persuasiva sobre o seu conteúdo narrativo, isto é, da fábula sobre a 'fábula'. Por outras palavras, a narrativa é determinada pela moral, que a configura e a transcende. Nestes termos, como bem mais recentemente sublinham Karl Canvat e Christian Vendendorpe (1996, p. 30), "la fable constitue un macro-acte de langage à visée perlocutoire, qui peut être décrit comme suit: [Convaincre [Raconter]]".

A fim de exemplificar o seu conceito de fábula, Aristóteles transcreve duas fábulas, entre as quais uma de Esopo, orador popular a quem se atribui a paternidade do gênero e que, nos seus discursos, usava a fábula como meio de demonstração oratória:

Esopo, por sua vez, quando falava publicamente em Samos, numa altura em que se julgava a pena capital aplicada a um demagogo, contou-lhes como é que uma raposa, ao atravessar um rio, foi arrastada para um precipício e, não podendo de lá sair, aguentou durante muito tempo, além de ser atormentada por numerosas carraças agarradas à pele. Um ouriço que andava por ali, ao vê-la, aproximou-se compadecido e perguntou-lhe se queria que lhe tirasse as carraças: mas a raposa não lho permitiu. E como o ouriço lhe perguntasse porquê, ela respondeu: “porque estas já estão fartas de mim e sugam-me pouco sangue; se mas tiras, outras virão esfomeadas e sugar-me-ão o sangue que me resta”. Também no vosso caso, homens de Samos”, disse Esopo, “este homem não vos prejudicará mais (porque já é rico), mas se o matais, outros virão, pobres, que vos hão-de roubar e esbanjarão o que vos resta” (ARISTÓTELES, 1998, p. 148).

Nestes moldes, Aristóteles apresenta-nos a fábula, e mais precisamente a fábula esópica, como sendo um texto constituído por dois segmentos essenciais: uma narrativa breve, que consiste na história propriamente dita, situada num plano ficcional e geralmente protagonizada por animais cujo comportamento antropomórfico ilustra as virtudes e defeitos do carácter humano; e a lição ou ensinamento moral, em que se encontra decantado o significado da narração e direciona a sua hermenêutica, permitindo a aplicação da narrativa à situação discursiva.

Nas fábulas de Esopo, a narrativa distingue-se pela sua extrema brevidade e concisão, prescindindo das descrições e adornos literários para chegar de forma resoluta à conclusão que, por vezes, chega a tomar contornos bastante violentos e cruéis (“O lobo e o cordeiro”, “A cabra e o burro”, “Os dois galos e a águia”, “A raposa e o dragão”, entre muitas outras). O texto constrói-se através da alegoria, desenvolvendo-se por meio de imagens e transposições metafóricas ou associações simbólicas que instituem o seu sentido figurado, cuja interpretação apela à imaginação e ao intelecto do auditório. Neste sentido, considerando a fábula esópica como uma prática interlocutiva (dispositivo oratório), Jean-Marie Schaeffer (1985, p. 355) define-a como uma narrativa que exige uma interpretação que obrigatoriamente transcende a literalidade da história: “Il s’agit d’un récit qui vaut pour autre chose, ce qui implique que le niveau de la fiction doit être translaté dans un champ sémantique transcendant”. Por outro lado, salienta ainda que a definição estrutural do gênero fabulístico

se fundamenta na existência de uma traslação hermenêutica que une o universo ficcional à interpretação transcendente (SCHAEFFER, 1985, p. 358). Ora, esta transdução que correlaciona o universo intradieético com a realidade extradieética é orientada pela moralidade, que vai disseminando indícios ao longo do texto, de modo a guiar o leitor/auditório no seu percurso exegético. Por outras palavras, “les fables ne prennent leur véritable portée que si l’on réussit à dépasser le sens apparent, ainsi que la morale d’ailleurs nous y engage instamment” (CANVAT, 1996, p. 32).

A moralidade aparece, pois, como a última instância interpretativa ou corolário hermenêutico da fábula e nela se encontra condensada a força pragmática e ilocutória do discurso. Geralmente destacada do texto exemplar (prática comum nos fabulistas greco-latinos), a sentença moral ocupa um lugar de honra, figurando como introdução (*promythium*) ou conclusão (*epimythium*) da narrativa, marginando e restringindo a interpretação do leitor. Assim, seguindo o esquema da retórica clássica, Esopo parte do particular (a história fictícia) para o geral (moralidade), servindo-se da narrativa como exemplo (por indução) para a enunciação de uma verdade geral, através da qual o orador pretende ensinar aos homens as leis da sobrevivência e os bons costumes, exortando-os a afastarem-se do mal e a agirem pelo bem e pela justiça, de acordo com uma lógica disjuntiva e dualista. Esta subordinação da narrativa à moralidade encontra-se claramente expressa nos *epimythia*, geralmente introduzidos por fórmulas pragmáticas que explicitam e justificam o sentido figurado da narrativa, indicando expressamente a que situação ou indivíduos se dirige a fábula: “Esta fábula mostra que...” (ESOPO, 1996, p. 4), “Esta fábula aplica-se a...” (ESOPO, 1996, p. 14) ou “Esta fábula ensina a...” (ESOPO, 1996, p. 44 – tradução nossa). Na verdade, o que interessa a Esopo não é o texto enquanto construto estético-verbal, mas antes a sua funcionalidade pragmática e didático-moral. Deste modo, a essência das suas fábulas reside na moralidade, que se configura como uma conclusão lógica, condensando todo o processo retórico numa sentença final sob a modalidade de *propositio* que resume a *argumentatio* oratória do texto. A moralidade poder-se-ia, deste modo, aparentar à tese defendida no discurso e a narrativa ao desenvolvimento e demonstração argumentativa dessa tese.

Em suma, a fábula, tal como Aristóteles a define e Esopo a

compõe, configura-se, desde logo, como um gênero alegórico com função perlocutória, funcionando sobretudo como um modo de pensamento retórico capaz de ilustrar, através de uma breve narrativa ficcional (o exemplo) e de uma lição de moral lapidar, uma tese ou um argumento destinado a persuadir um auditório. Neste sentido, podemos sustentar que, embora Esopo tenha consolidado o conceito de fábula que foi sobrevivendo até hoje no mundo ocidental, as suas fábulas aproximam-se mais de uma coletânea de material temático com funcionalidade retórica do que de uma obra literária propriamente dita. No fundo, Esopo foi o inventor da matéria, ou seja, da essência temática do gênero fabulístico, que, mais tarde, Fedro reconfigurará como criação estético-literária.

2

No estudo de Jean-Marie Schaeffer que temos vindo a citar, sintomaticamente intitulado “*Aesopus auctor inventus – Naissance d’un genre: la fable ésopique*”, o autor francês faz radicar a origem efetiva da fábula, enquanto gênero literário, na obra de Fedro, que ele considera como o verdadeiro instituidor da tradição fabulística. Na perspectiva de Schaeffer (1985, p. 147), se a figura mítica de Esopo se instalou, no imaginário poético ocidental, como o lugar de origem autoral do gênero fabulístico, foi graças a uma ‘projeção de origem’ instituída por Fedro e que consistiu na referência a Esopo como *protos heurètes* ou *primus inventor* da fábula. Ora, retomado pelos seus sucessores e pela tradição fabulística em geral, este dispositivo de legitimação genológica tornou-se “une règle du genre: la fable sera ésopique ou ne sera pas” (SCHAEFFER, 1985, p. 349).

Na verdade, Fedro abriu caminho à exploração das possibilidades poéticas da fábula, conferindo-lhe, através do verso e de uma reconfiguração estética, o seu estatuto literário, tal como ele próprio refere no prólogo ao seu primeiro livro: “Eu compus em versos de seis pés este assunto que o autor Esopo inventou” (FEDRO apud FIRMINO, 1943, p. 9). Assim, sem nunca enjeitar o legado temático e ideológico de Esopo, que aliás retoma frequentemente nas suas fábulas como figura de *auctoritas*, o fabulista latino não deixa de encarecer o seu próprio contributo para a renovação do gênero e sua legitimação poética, reclamando cada vez mais a originalidade e emancipação das suas fábulas relativamente às do seu antecessor gre-

go: “Portanto, não foi o capricho mas uma razão sólida que me deu a causa de escrever (...) as fábulas a que chamo Esópicas e não de Esopo, porque ele deixou poucas e eu escrevo muitas, servindo-me do gênero antigo, mas de coisas novas” (FEDRO apud FIRMINO, 1943, p. 57).

Assim, partindo de um *thesaurus* temático preexistente, Fedro faz assentar o seu projecto de inovação do texto fabulístico na perfeição da forma e na variedade do estilo, criando “fábulas fictícias com arte” (FEDRO apud FIRMINO, 1943, p. 38), destinadas não apenas a convencer e persuadir o leitor, mas também para “deleite [d]os sentidos” (FEDRO apud FIRMINO, 1943, p. 31). O autor explicita esta dupla função da fábula logo na introdução à sua obra: “A vantagem deste livrinho é dupla, porque provoca o riso e porque dirige a vida com um conselho assisado” (FEDRO apud FIRMINO, 1943, p. 9). Deste modo, sem nunca abandonar a brevidade e a concisão que ele considera traços distintivos do gênero, as suas fábulas revestem-se de uma tonalidade poética que lhes confere uma certa elegância estilística, bem como de uma densidade narrativa mais elaborada, nomeadamente no que diz respeito à descrição das personagens e dos enredos, tal como podemos observar em “O lobo para o cão” (FEDRO apud FIRMINO, 1943, p. 44-45), um dos seus mais expressivos sucessos. No entanto, apesar das suas pretensões literárias, a sua narrativa carece de pitoresco e o desenvolvimento diegético continua a ser sacrificado para mais expeditamente se atingir o alvo pretendido, que é o ensinamento moral. O fabulista latino, mais do que dramaturgo ou poeta, revela-se sobretudo um moralista e um filósofo. Com efeito, embora a fábula tenha, graças a Fedro, adquirido direito de cidadania na *urbs* literária, a verdade é que o gênero continua a caracterizar-se pela sua função pragmática e pela discursividade gnômica, ou seja, pela preponderância da moralidade sobre a narrativa: “O gênero literário de Esopo está encerrado em exemplos, nem outra coisa qualquer se procura por meio de fábulas, senão que se corrija o erro dos mortais e que a actividade cuidadosa se aperfeiçoe” (FEDRO apud FIRMINO, 1943, p. 31).

Nestes termos, a moralidade continua a constituir o núcleo da fábula e Fedro incorpora-a tanto no início como no final da narrativa. Textualizadas sob forma de sentenças gerais ou verdades universais portadoras de uma sabedoria proverbial, os *promythia* de Fedro assemelham-se consideravelmente às conclusões edificantes de Esopo,

tanto ao nível da forma como do conteúdo moral, tal como podemos comprovar através dos seguintes excertos, que constituem, respetivamente, o epímítio da fábula grega “O cão e a carne” e o promítio da sua correspondente latina “Um cão levando carne pelo rio”: “Esta fábula aplica-se aos cobiçosos” (ESOPO, 1996, p. 81 – tradução nossa); “Perde com razão o bem próprio aquele que cobiça o alheio” (FEDRO apud FIRMINO, 1943, p. 12).

A diferença das moralidades de Fedro relativamente às de Esopo torna-se patente sobretudo ao nível dos *epimythia*, que se revestem de um carácter individualizante e frequentemente polémico, marcado pela existência de um contexto de enunciação e de uma intencionalidade perlocutória específica. Neste sentido, as sentenças finais do fabulista latino são enunciadas por um narrador que assume a voz do fabulista, afastando-se assim da tendência impessoal e universalizante até então característica das fábulas. Vejamos os seguintes exemplos:

Quem me conhecer, dirá a que fim alude isto (FEDRO apud FIRMINO, 1943, p. 41).

Conto isto àqueles que me não entendem (FEDRO apud FIRMINO, p. 49).

Eu teria omitido em silêncio esta fábula, se os zângãos não tivessem recusado o contrato pactuado. (FEDRO apud FIRMINO, p. 50)
Isto foi escrito para ti que, quando prometes grandes coisas, nada realizas (FEDRO apud FIRMINO, p. 73).

Vês claramente, ó Fileto, por que razão escrevi isto, pois a minha sátira já é fraca (FEDRO apud FIRMINO, p. 82).

Deste modo, as fábulas de Fedro não devem ser lidas apenas como ensinamentos abstratos e universais, mas também como estratégias discursivas que visam denunciar, através da *insinuat*io satírica, fatos concretos e particulares. Com efeito, o autor latino serve-se da fábula para dissimular, através da ficção e da alegoria, antagonismos sociais e políticos, transformando-a num instrumento subversivo de crítica encoberta. Associando as origens do gênero à escravidão e restrição das liberdades de expressão, o fabulista explica a sua invenção do seguinte modo: “A escravidão exposta, porque não ousava dizer o que queria, levou os seus sentimentos próprios para as fábulas e iludiu a denúncia com gracejos finjidos” (FEDRO apud FIRMINO, 1943, p. 40).

Assim, embora se possa considerar que, com Fedro, as fábulas tenham deixado de constituir um gênero inteiramente utilitário, a verdade é que mantiveram sempre o seu estatuto de gênero exemplar e oratório pertencente ao campo da retórica, tendência que se prolongou durante toda a Idade Média. Será preciso aguardar o século XVII para que a fábula adquira definitivamente o seu estatuto de gênero literário autônomo.

3

É, pois, a Jean de La Fontaine (1621-1695) que se deve, em plena vigência do Classicismo, o aperfeiçoamento e a consagração poética da fábula, até então considerada como gênero menor devido à sua ascendência popular de tradição oral. O autor francês retoma o hipotexto fabulístico, herdado dos mestres clássicos, cuja paternidade ele atribui a Esopo – “Je chante les Héros dont Esope est le Père” (LA FONTAINE, 1995, p. 75) e insemina-o de densidade poética e de intencionalidade estética, inscrevendo assim a fábula no universo das artes poéticas.

Considerando que “Une morale nue apporte de l’ennui” (LA FONTAINE, 1995, p. 181), o fabulista centra todo o seu labor poético no *récit*, que se expande consideravelmente em relação à moralidade. A *ars* torna-se, para La Fontaine, mais importante do que a *utilitas*, invertendo-se assim a tendência dos fabulistas antigos que viam na proposição moral o núcleo generativo da fábula. Deste modo, ornamentando os seus textos com toda uma variedade e diversidade de dispositivos retóricos e estilísticos, La Fontaine introduz nas suas fábulas um novo elemento de dinamização temática que denomina de *gaité* (a alegria) e através do qual pretende imprimir a sua marca de originalidade relativamente aos seus antecessores:

On ne trouvera pas ici l’élégance ni l’extrême breveté qui rendent Phèdre recommandable: ce sont qualités au-dessus de ma portée. Comme il m’était impossible de l’imiter en cela, j’ai cru qu’il fallait en recompense égayer l’Ouvrage plus qu’il n’a fait. (...) J’ai pourtant considéré que, ces Fables étant sues de tout le monde, je ne ferais si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C’est ce qu’on demande aujourd’hui: on veut de la nouveauté et de la gaieté. Je n’appelle pas gaieté ce qui excite le rire; mais un certain charme, un air agréable qu’on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux (LA FONTAINE, 1995, p. 47).

A expansão sintagmática do texto fabulístico deve-se essencialmente à cadência descritiva, à abundância dos diálogos e a uma proliferação polifônica de vozes narrativas que confere às fábulas uma singular dimensão teatral, convertendo-as em pequenas cenas do gênero pitoresco, coloridas de uma frescura e vivacidade inexistentes na matriz esópica. Deste modo, as fábulas transformam-se em pequenas comédias e dramas em miniatura ou, como o seu próprio autor refere, numa “*ample Comédie à cent actes divers, / Et dont la scène est l’Univers*” (LA FONTAINE, 1995, p. 164).

Assim, contrariamente a Esopo e Fedro, La Fontaine privilegia, na elaboração do seu discurso fabulístico, a *elocutio* (elocução) e o gênero epidíctico, cultivando uma poética da forma e uma retórica da sedução. Com efeito, quanto mais se avança na diacronia do gênero fabulístico, mais flagrante se torna a importância concedida à narrativa em detrimento da moralidade da fábula, que progressivamente vê decrescer o seu tom sentencioso e pedagógico em benefício do travajamento diegético.

No entanto, o caráter moralizante nunca poderá diluir-se por completo no texto fabulístico, porquanto é a moralidade (explícita ou implícita) que ajuda a singularizar o gênero na constelação de outras formas narrativas breves, assumindo-se, assim, como seu traço distintivo. Ora, neste aspecto, La Fontaine também não descarta o papel e o valor da moralidade, reiterando frequentemente, ao longo da sua obra, o poder retórico e a função pedagógica do gênero fabulístico. No prefácio às suas *Fables*, o autor insiste em que estas sejam lidas não tanto em virtude da sua forma e mais pela sua “*utilité et par sa matière*” (LA FONTAINE, 1995, p. 47), recomendando-as como veículo moral de *sagesse* e *vertu*, bem como método de aprendizagem destinado à formação do homem desde a sua mais tenra infância: “*Elles [les fables] ne sont pas seulement Morales, elles donnent encore d’autres connaissances. (...) Ainsi ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint. Ce qu’elles nous représentent (...) apprend aux enfants ce qu’il faut qu’ils sachent*” (LA FONTAINE, 1995, p. 49).

Assim, insistindo na função didática da sua obra, com a qual pretende horacianamente “*instruire et plaire*” (LA FONTAINE, 1995, p.182), o fabulista dedica uma das suas fábulas – “*Le pouvoir des fables*” – à demonstração metaliterária da força pragmática do gênero, que, apesar da sua aparente puerilidade, se revela um meio de insuperável eficácia persuasiva junto de qualquer tipo de auditório.

Na verdade, “Le monde est vieux, dit-on: je le crois, cependant / Il le faut amuser encor comme un enfant” (LA FONTAINE, 1995, p. 235); e assim se compreende que o autor se sirva dos animais para “instruire les Hommes” (LA FONTAINE, 1995, p. 73). Nestes termos, considerando a moralidade como uma regra prescritiva do gênero, La Fontaine define a fábula como um texto composto por duas partes: “l’une le Corps, l’autre l’Ame. Le Corps est la Fable; l’Ame, la moralité” (LA FONTAINE, 1995, p. 50).

Seguindo o seu propósito estético de originalidade e sedução, no sentido de surpreender e cativar o leitor, La Fontaine não hesita em variar a formulação, bem como a posição da moralidade, ou até em suprimi-la “dans les endroits où elle n’a pu entrer avec grâce, et où il est aisé au lecteur de la suppléer” (LA FONTAINE, 1995, p. 50). Deste modo, à imagem do que acontecia com as moralidades tradicionais, as de La Fontaine podem aparecer formuladas tanto como promítio (“L’enfant et le maître d’école”), como epimítio (“Le serpent et la lime”) ou em ambas as variantes (“Les frelons et les mouches à miel”), sendo frequentemente introduzidas por enunciados pragmáticos (“Dans ce récit je prétends faire voir”, LA FONTAINE, 1995, p. 92) através dos quais o narrador-fabulista interpela diretamente o leitor-auditório (“Ceci s’adresse à vous, esprits du dernier ordre”, LA FONTAINE, 1995, p. 175) para o aconselhar (“Jamais auprès des fous ne te mets à portée”, LA FONTAINE, 1995, p. 276), instruir (“Le trop d’expédients peut gâter une affaire / (...) / N’en ayons qu’un, mais qu’il soit bon”, LA FONTAINE, 1995, p. 282) ou simplesmente constatar (“À l’oeuvre on connaît l’Artisan”, LA FONTAINE, 1995, p. 93).

No entanto, a moralidade das fábulas da La Fontaine não ocupa um lugar fixo e pode servir de ponto de partida para a apresentação de um discurso retórico e argumentativo, correspondendo aos propósitos de uma época em que se postulava o triunfo da razão. Assim, muitas vezes a moralidade aparece diluída no texto, fornecendo ao leitor pistas para a interpretação da sociedade do seu tempo e do mundo em que vive, como acontece, por exemplo, na fábula “Le loup et l’agneau” (LA FONTAINE, 1995, p. 83-84), cuja moralidade difere nitidamente do hipotexto esópico. Enquanto que, na fábula de Esopo, a moralidade é condensada no final do texto, dirigindo uma crítica sarcástica às pessoas que atuam pelo mal sem concessões (“Esta fábula mostra que perante pessoas decididas a fazerem o mal, a mais justa defesa fica sem efeito” – ESOPPO, 1996, p. 98), em La Fontaine, a

moralidade posiciona-se no início da fábula, sob forma de aforismo e em tom proverbial (“La raison du plus fort est toujours la meilleure” – LA FONTAINE, 1995, p. 83). O fabulista francês introduz assim a ideia-chave que se desenvolverá ao longo do texto, através de uma exposição clara de argumentos e contra-argumentos esgrimidos por duas personagens simbólicas, o lobo (o mais forte) e o cordeiro (o mais fraco), que defendem as suas causas como se estivessem implicados num processo jurídico de acusação/defesa. Na verdade, a moralidade vai emergindo ao longo da fábula, que termina de forma abrupta e cruel com uma espécie de constatação pessimista, que, mais do que uma lição de moral, se expõe como o resumo pragmático da micronarrativa alegórica: “Là-dessus, au fond des forêts / Le loup l'emporte, et puis le mange, / Sans autre forme de procès” (LA FONTAINE, 1995, p. 83-84). Assim, se, em Esopo, a moralidade é explicitamente enunciada, La Fontaine formula-a progressivamente e a única moral que transparece da sua fábula revela-se profundamente imoral.

No entanto, o que melhor caracteriza e distingue o discurso demonstrativo-injuntivo de La Fontaine é a ambiguidade de que investe as suas moralidades e que ele próprio proclama como timbre estilístico: “Mes contes à son Avis / sont obscurs, les beaux esprits / N'entendent pas toute chose” (LA FONTAINE, 1995, p. 244). Neste sentido, La Fontaine não hesita, muitas vezes, em deixar a moralidade implícita, colocando assim um desafio hermenêutico ao leitor, que deverá interpretar as pistas disseminadas e desvendar as verdades camufladas, reconstruindo ele próprio o significado implícito da mensagem. Não é por acaso que o primeiro Livro das *Fables* abre com “La cigale et la fourmi”, onde nenhuma *applicatio* moral é retirada do *exemplum* narrado. Com efeito, se para Esopo a fábula “A cigarra e as formigas” mostra que “em qualquer negócio deve evitar-se a negligência” (1996, p. 146 – tradução nossa), La Fontaine não se pronuncia, deixando ao leitor a liberdade de extrair as suas próprias ilações e inferências morais, cabendo-lhe a ele descobrir se a fábula condena a avareza da formiga ou a negligência da cigarra, uma vida longa e difícil ou uma existência curta e despreocupada, entre muitas outras interpretações que se lhe oferecem. La Fontaine começa, pois, a sua obra com uma espécie de manifesto de apropriação e transgressão do gênero, advertindo para o significado dubio e multissêmico das suas fábulas, que se revestem de uma abertura semântica anunciadora da grande flexibilidade do gênero.

Em suma, com La Fontaine a retórica poetiza-se, abandonando o seu estatuto oratório e forense para se transformar numa arte das figuras e ornamentos, onde a forma desempenha um papel determinante, relegando o conteúdo moral para segundo plano: “Là où l’on attendait le lourd appareil de la Morale, s’impose le jeu subtil de la sensation” (BASSY, 1995, p. 15). Por outras palavras, o prazer da linguagem e a emoção estética polarizam o trabalho retórico: a *ars bene dicendi* combina-se com a *ars persuadendi* na edificação de uma retórica literária. Assim, afirmando a superioridade da sua eloquência relativamente ao passado, a retórica da fábula direciona o seu dispositivo de persuasão para os sentimentos e sensações suscitados no leitor, assistindo-se assim a um retorno ao *pathos* antigo.

Após a publicação e o notável sucesso das *Fables*, que conferiram ao género uma renovada vitalidade, La Fontaine será seguido por uma legião de discípulos e imitadores. No entanto, o crescente desejo de inovação, associado ao curso da história e às contingências sociopolíticas, vão provocar profundas mutações na fábula, que será abundantemente praticada em toda a Europa do século XVIII, compaginando-se com o didatismo próprio da época.

4

A emergência do Iluminismo, centrado no poder da razão e do conhecimento científico, vem imprimir uma nova tonalidade à retórica fabulística, que retoma a sua antiga função prática e política, transformando-se em veículo de transmissão do novo espírito crítico e filosófico: “Les philosophes et leurs adversaires l’utilisent [la fable] pour la bataille des idées; ils propagent leurs doctrines sous le voile de l’allégorie; ils les gravent ainsi dans la mémoire des enfants ou des gens du peuple” (LEVRAULT, 1905, p. 125-126). Com efeito, se do ponto de vista da forma a influência de La Fontaine se mantém viva, nomeadamente no que diz respeito à utilização do verso livre, o repertório temático e o sentido moral da fábula emancipam-se dessa matriz, assistindo-se a uma revolução do género, cujo grande precursor foi o escritor e dramaturgo francês Antoine Houdart de la Motte (1672-1731) com a publicação, em 1719, das suas *Fables Nouvelles*, precedidas por um “Discours sur la fable”, o primeiro ensaio teórico sobre a fábula esópica.

Assumindo-se como inventor e não mero imitador do género, La Motte começa por reivindicar a originalidade e o carácter inova-

dor das suas fábulas relativamente às de Esopo e La Fontaine, afirmando que “Pour moi (ceci doit m’attirer quelque indulgence) je me suis proposé des vérités nouvelles” (LA MOTTE, 1719, p. 11). Ora, sublinhando a eficácia pragmática do gênero para a instrução moral do homem, o ensaísta define a fábula como “une instruction déguisée sous l’allégorie d’une action” (LA MOTTE, 1719, p. 13) e procede a uma criteriosa exposição descritiva das sucessivas etapas de criação de uma fábula, apoiando-se na matriz teórica do sistema retórico aristotélico e nas suas diferentes fases para a composição de um discurso oratório.

Assim, numa primeira etapa, que corresponde à fase da *inventio*, o fabulista deve, segundo La Motte, “se proposer d’abord quelque vérité à faire entendre” (1719, p. 15), ou seja, definir o universo referencial e temático do texto, bem como os meios de persuasão mais adequados à ilustração demonstrativa do seu propósito retórico, que neste caso se anuncia de expressa orientação didático-moral:

Mais ce serait une chose monstrueuse d’imaginer une Fable sans dessein d’instruire. Son essence est d’être Symbole, & de signifier par conséquent quelqu’autre chose que ce qu’elle dit à la lettre. La Vérité doit être le plus souvent morale, c’est-à-dire, utile à la conduite des hommes. La Fable est une Philosophie déguisée, qui ne badine que pour instruire, & qui instruit toujours d’autant mieux qu’elle amuse. Une suite de fictions conçues & composées dans cette vûë, formeraient un Traité de Morale, préférable peut-être à un Traité plus méthodique & plus direct (LA MOTTE, 1719, p. 15).

O caráter lúdico e simbólico da fábula revela-se, deste modo, fundamental para a transmissão do seu conteúdo dogmático, convertendo-a em “Sagefemme de nos sentiments & de nos réflexions” (LA MOTTE, 1719, p. 17). Nestes termos, La Motte adverte para a necessidade de “dédaigner [l]es vérités triviales” (LA MOTTE, 1719, p. 17), referindo-se não apenas àquelas verdades insistentemente glosadas nas fábulas anteriores, como também às demasiado óbvias, ideia por ele expressa numa das suas fábulas, intitulada “Le chat et la Chauve-Souris”, na qual ele enfatiza a função ético-moral e a abrangência pragmática e universalizante da fábula: “Gardons-nous de rien feindre en vain / La Vérité doit naître de la Fable / (...) / Que sert par un conte importun / De me prouver que deux & deux font quatre?” (LA MOTTE, 1719, p. 83-84).

Uma vez definida a Verdade (ou Moralidade) que se pretende enunciar, passa-se à segunda fase do trabalho retórico, que consiste

na *dispositio*, ou seja, na organização interna do texto, de modo a assegurar a transitividade da mensagem moral exigida ao receptor. Neste sentido, La Motte sugere que “La Vérité une fois choisie, il faut la cacher sous l’Allégorie, & à la rigueur; on ne devrait l’exprimer ni à la fin, ni au commencement de la Fable” (LA MOTTE, 1719, p. 19). No entanto, embora a inscrição do preceito moral reduza significativamente o campo hermenêutico da alegoria, a sua presença explícita garante uma maior abrangência interlocutiva, permitindo que a mensagem chegue a todos os leitores: “nous faisons bien d’indiquer le fruit de la Fable, & d’en mettre assez pour les moins éclairer, au péril d’en mettre trop pour l’habile” (LA MOTTE, 1719, p. 20). Em observância desta condição, a moralidade deve encontrar-se de preferência no final da fábula, de modo a estimular o leitor a um exercício de interpretação da alegoria e antecipação da intencionalidade moralizante. Quanto à alegoria, ou seja, “l’image sous laquelle on veut cacher la vérité”, esta deve obedecer a três condições fundamentais:

Elle doit être juste, c’est-à-dire, signifier sans équivoque ce qu’on a dessein de faire entendre. Elle doit être une, c’est-à-dire, que tout doit concourir à une fin principale, dont on fente que tout le reste n’est que l’accessoire. Elle doit être naturelle, c’est-à-dire, fondée sur la Nature, ou du moins sur l’Opinion (LA MOTTE, 1719, p. 22).

Após a invenção e disposição de todos os argumentos e *topoi* retóricos constituintes do texto, resta dar-lhes uma forma estética, a fim de cativar o leitor através da *delectatio*, graças ao carácter sedutor da narração, que deve amenizar a *utilitas* pela mobilização do prazer estético:

Quand l’Auteur a une fois imagine la Fable, qu’il a la Vérité, les images & les acteurs, il ne lui reste plus qu’à lui donner dans l’exécution toutes les graces dont elle est susceptible, & et à l’enrichir des détails & des sentiments que le fonds comporte. (...) La même justesse qui a dû présider à l’invention principale, doit veiller encore avec une attention délicate à l’arrangement de chaque partie (LA MOTTE, 1719, p. 31-32).

Assim, embora retome, no âmbito da conceitualização teórica do discurso fabulístico, a orientação logocêntrica da retórica aristotélica, insistindo na função probatória da fábula, La Motte não descarta a *elocutio*, preceituando para a poética da fábula um estilo sóbrio e ao mesmo tempo dotado de “Force, Grace, Elégance ou Finesse” (LA MOTTE, 1719, p. 32). Nestes termos, o estilo mais apropriado à

fabula seria o *sermo simplis*, “langage du sentiment” (LA MOTTE, 1719, p. 33), sublinhando que “ce familier que demande la Fable, ne laisse pas d’avoir son élégance” (LA MOTTE, 1719, p. 34).

Ora são estas postulações teóricas que sustentam a elaboração das suas *Fables Nouvelles*, redigidas num tom dogmático e num estilo extremamente conciso e elíptico, onde predomina o rigor científico e a demonstração lógica. Com efeito, seguindo o modelo fabulístico formulado por Aristóteles, La Motte constrói as suas fábulas baseando-se numa retórica da prova e do raciocínio lógico, ou seja, partindo de uma premissa moral que o autor se esforça por provar através de uma estrutura argumentativa semelhante a um teorema científico. Neste sentido, as moralidades de La Motte são, geralmente, judiciosas, claras e lapidarmente breves, tal como podemos constatar na fábula “La montre et le cadran solaire”: “Je parle peu, mais je dis bien. / C’est le caractère du Sage” (LA MOTTE, 1719, p. 199). Quanto ao seu conteúdo ético-moral, as sentenças de La Motte constituem verdadeiros dispositivos de sátira política e social. Na fábula intitulada “Le fromage” (p. 159-161), cuja acção se desenrola numa audiência de tribunal, o fabulista procede a uma crítica mordaz dos magistrados da época, bem como da corrupção e iniquidade judicial. Na fábula “Le Bonnet” (p. 396-399), na qual um ilustre burguês recebe como presente mágico um gorro que lhe permite ler os verdadeiros sentimentos das pessoas, La Motte traça uma pintura satírica e cômica da sociedade sua contemporânea, minada pela hipocrisia nas relações sociais e humanas. Já em “Les grenouilles et les enfants” (p. 205-209), o alvo é claramente a monarquia: “Pensez-vous, Messieurs les Princes / Vous vous piquez de nobles sentiments / Vous voulez batailler, conquérir des Provinces: / Ce sont là vos amusements. / Mais savez-vous bien que nous sommes / Les victimes de ces beaux jeux?” (LA MOTTE, 1719, p. 205).

Assim, convocando, de novo, a fábula para a praça pública, La Motte desencadeia um movimento de politização do gênero que se afirmará progressivamente ao longo do século XVIII, tornando-se comum nos fabulistas de toda a Europa, que, imbuídos do espírito filosófico, utilizam a fábula para abordarem questões políticas e sociais. É o caso, por exemplo, do escritor, crítico e dramaturgo alemão G.E. Lessing (1729-1781), conhecido, no domínio da criação fabulística, como o restaurador da simplicidade e brevidade esópica e pela publicação, em 1959, da sua coletânea de *Fábulas*¹, acompa-

nhadas por cinco tratados teóricos sobre o gênero². Leitor atento e crítico perspicaz da teoria fabulística de La Motte, nomeadamente no que diz respeito à questão da alegoria³, Lessing defende também a função demonstrativa e moralizante da fábula, afirmando que o papel do fabulista consiste em “nous convaincre avec vivacité de quelque vérité morale singulière” e que “[il] ne s’occupe pas de nos passions mais seulement de notre connaissance” (LESSING, 2008, p. 51). Nos termos em que Lessing a concebe, esta verdade moral impor-se-á de imediato e intuitivamente ao leitor, na medida em que a fábula exige um caso particular que seja apresentado como real e dotado de um carácter individual, propiciando um (re)conhecimento intuitivo que facilite a apreensão da proposição moral. Assim, a fábula será tanto mais atuante e persuasiva quanto maior for o seu distanciamento relativamente à parábola e à alegoria, cujo campo de significação se restringe ao possível e ao simbólico. Ora, sabendo que “ce particulier, dans lequel on connaît intuitivement le général, s’appelle un exemple” (LESSING, 2008, p. 56), a essência da fábula reside no desdobramento da proposição moral num exemplo prático facilmente reconhecível. Eis, pois, a definição de fábula formulada por Lessing no seu primeiro ensaio: “lorsque l’on ramène une proposition morale générale à un cas particulier, que l’on confère à ce cas la réalité, qu’on invente à partir de là une histoire dans laquelle on reconnaît intuitivement la proposition générale, cette fiction s’appelle une fable” (LESSING, 2008, p. 59). Deste modo, para Lessing, tudo na fábula deve concorrer para a eficácia na transmissão do conhecimento e contribuir para um entendimento claro e autêntico da narração, de modo a não inibir o leitor a dela extrair a lição moral. Assim se compreende a crítica que dirige a La Motte, que dissimulava a instrução moral e a ação por detrás da alegoria, e também a La Fontaine pelo uso abusivo da ornamentação estilística.

Na perspectiva do autor alemão, a fábula deve servir a verdade e, por isso, não deve ser corrompida com falsos adornos que possam subtrair a eficácia do seu conteúdo argumentativo: “Puisque la fable est faite pour nous rendre conscients d’une vérité morale, (...) tous les ornements sont contraires à cette brièveté” (LESSING, 2008, p. 85). Esta ideia encontra-se clara e simbolicamente expressa na primeira fábula do seu primeiro Livro, intitulada “L’aparition”, na qual, enquanto tentava, em vão, ornamentar o seu texto com enfeites poéticos ao estilo de La Fontaine, o fabulista-narrador fora abordado pela

musa das fábulas que o advertira para a inutilidade do seu esforço: “Écolier, à quoi bon ces efforts inutiles ? La vérité a besoin du charme de la fable mais pourquoi la fable aurait-elle besoin des charmes de l’harmonie ? Tu veux orner l’ornement. C’est assez si l’invention est du poète. Que le style soit celui, sans apprêt, des historiens, et le sens celui des philosophes” (LESSING, 2008, p. 97). Lessing acusa, assim, La Fontaine de ter desviado a fábula esópica da sua função original e de a ter transformado num “charmant pompom poétique” (LESSING, 2008, p. 84), comprometendo a permanência de Esopo na República de Platão (LESSING, 2008, p. 87).

Postulando a brevidade e precisão como as características mais apropriadas para educar e agir sobre o leitor, suscitando-lhe a reflexão como meio de acesso à verdade, Lessing encara a fábula como um processo de conhecimento científico, baseado na análise direta dos fatos narrados e posterior tratamento interpretativo. No fundo, a fábula ensina a pensar de forma autônoma e é neste sentido que, no seu quinto tratado (“Sur une utilité particulière dans les écoles”), Lessing a recomenda para a educação dos jovens, não tanto pela sua função moral, mas antes em virtude da sua utilidade heurística, preconizando a invenção de fábulas como o exercício mais adequado para as crianças e para o adestramento do seu gênio (*ingenium*): “Nous recevons notre âme de Dieu, mais le génie, c’est à l’éducation de nous le donner” (LESSING, 2008, p. 91).

Seguindo o paradigma teórico codificado ao longo dos seus cinco tratados, e mantendo-se fiel à economia narrativa de Esopo, as fábulas de Lessing apresentam-se como narrativas curtas em prosa, com uma ação simples e condensada, inspirada em acontecimentos do quotidiano, e com personagens planas e tipificadas com as quais o auditório se poderá (ou não) identificar. O legado do fabulista grego na estrutura formal das fábulas de Lessing é tão óbvio quanto o esquema mental que as predetermina: “Je n’ai pas eu, hélas, le projet sublime d’amuser le monde par mes fables. J’ai seulement fixé mon attention sur telle ou telle instruction morale, et je me suis efforcé de la présenter à travers un cas particulier” (LESSING, 2008, p. 87).

No entanto, contrariamente a Esopo e Fedro, o fabulista alemão não introduz a moralidade explícita sob a modalidade de promítio ou epímítio das suas narrativas, incumbindo o leitor de deduzir as suas próprias conclusões, de modo a torná-lo consciente das suas escolhas, decorrentes de um raciocínio ético-moral. Deste modo, em vez

de afirmar claramente a moralidade, Lessing dissemina-a ao longo do texto através de uma encenação racional que apela ao intelecto e ao raciocínio do leitor. Se compararmos o final da fábula “O corvo e a raposa” em Esopo, Fedro e La Fontaine com o de Lessing, podemos constatar que, enquanto nos primeiros o leitor é claramente conduzido a tomar partido e a identificar-se com a esperteza da raposa, a versão alemã, ao condenar à morte a raposa matreira, confronta o leitor com um maior espectro de possibilidades de escolha e uma maior responsabilidade nas decisões que deve tomar para viver em harmonia com as leis morais e sociais: “Le renard saisit la viande en se moquant de lui, et la devore avec une joie maligne. Mais sa joie se change bientôt en douleur. Le venin agit, et lui donne la mort. Puissiez-vous, par vos loanges, n’obtenir jamais que du poison, détestables flatteurs!” (Lessing, 2008, p. 129).

Só assim, fazendo uso da razão crítica e mobilizando a sua faculdade judicativa, poderá o homem ser um cidadão esclarecido e apto para enfrentar os problemas políticos e sociais do seu tempo. A fábula “Le pommier sauvage” aborda, precisamente, a questão da atitude e comportamento do indivíduo social para com seus pares, sublinhando a importância da união entre cidadãos:

Un essaim d’abeilles s’établit dans le vieux tronc d’un pommier sauvage, qu’elles remplirent des trésors de leur miel. L’arbre devint si fier qu’il méprisait tous les autres arbres du voisinage. Un rosier s’écria: L’indigne vanité! Tu t’enorgueillis pour des douceurs étrangères! Tels fruits en sont-ils moins âpres? Communique-leur, si tu peux, la douceur de ce miel: ce ne sera qu’à ce prix que l’homme t’estimera (LESSING, 2008, p. 137).

Deste modo, utilizando a fábula como exemplo lógico, através do qual *inventa* um caso particular para persuadir o auditório de uma verdade geral, Lessing retoma a fábula tal como Aristóteles a teorizou e Esopo colocou em prática, devolvendo-lhe a função pública e política que outrora a definira.

Assiste-se, assim, ao longo do século XVIII, ao domínio do espírito racional sobre a fábula e ao triunfo da doutrina aristotélica da *inventio*. O *logos* retoma o seu lugar de origem e é reinstalado no centro da estrutura argumentativa da fábula, que volta a servir a uma retórica do discurso político e filosófico. No entanto, após o florescimento do Iluminismo, a ênfase na razão cedeu lugar à ênfase

na sensibilidade e emoção poética. Atacada pelo Positivismo, que a recusa em prol da verdade científica, e pelo Romantismo, que defende a absoluta sinceridade do escritor, a retórica clássica entra em declínio e o mesmo acontece com a fábula esópica, já não sintonizada com uma época em que os interesses estéticos recaem cada vez mais no lirismo e na intransmissível sensibilidade artística. Léon Levrault explica o declínio do gênero fabulístico nos seguintes termos:

Mais un beau jour, au XIX^e siècle, tout lui manqua. La poésie de salon fut prosaïque comme trop frivole. Moralistes et philosophes renoncèrent à l'allégorie puérile pour la diffusion des vérités. Puis, le Journalisme, qui s'arroge le droit de tout dire sans ménagements d'aucune sorte, fit dédaigner les épigrammes mordantes et fines de la Fable. Rien ne resta plus à la malheureuse de ce qui lui servit longtemps à prolonger son existence (LEVRAULT, 1905, p. 150).

ABSTRACT

Having been long established in western poetic tradition as a short composition of ethical intent, usually performed by anthropomorphized animals and conveying a rule of behavior, the fable has represented, ever since its origins, a key strategy of persuasion at the service of orators seeking to convince and influence an audience. Originally defined as a rhetorical genre and inevitably mirroring social and historical mutations, the fable as well as the moralities inferred from it have played varying functions and accomplished different goals in the course of centuries, so as to accommodate changing communicative needs. In this article, we seek to provide a critical and diachronic survey of the resonance of classical rhetoric in the definition of fable as a genre and examine its literary manifestations from Aristotle to the Enlightenment.

KEYWORDS: Aristotle - rhetoric - fable - morality.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- BASSY, Alain-Marie. Les fables ou le mensonge avoué. In: LA FONTAINE, Jean de. *Fables*, Paris: Flammarion, 1995. Introdução, p. 7-34.
- CANVAT, Karl, VANDENDORPE, Christian. La fable comme genre: essai de construction sémiotique. *Pratiques*, nº 91, p. 27-56, setembro de 1996.
- ÉSOPE. *Fables*. Paris: Les Belles Lettres, 1996.
- FIRMINO, Nicolau. *Fábulas de Fedro Ilustradas*. Lisboa: Académica de D. Felipa, 1943.
- LA FONTAINE, Jean de. *Fables*. Paris: Flammarion, 1995.
- LA MOTTE, Antoine Houdart de. *Fables nouvelles dédiées au roy... Avec un discours sur la fable*. Paris: Gregoire Dupuis, 1719.
- LESSING, G.E. *Traité sur la fable*. Paris: Vrin, 2008.
- LEVRAULT, Léon. *La fable (Évolution du genre)*. Paris: Librairie Classique Paul Delaplane, 1905.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. Aesopus auctor inventus – Naissance d'un genre: la fable ésopique. *Poétique*, nº 63, p. 345-364, Setembro de 1985.

NOTAS

*Gostaria de manifestar o meu profundo reconhecimento e gratidão ao Professor Doutor Paulo Alexandre Pereira, meu orientador, pelos seus sempre judiciosos conselhos, bem como pela revisão atenta e eficaz deste trabalho.

¹ A obra foi traduzida em francês, em 1764, por Pierre-Thomas d'Antelmy, com o título *Traité sur la fable – Précédés de la soixante-dixième lettre. Suivis des fables*. Citaremos, neste estudo, a versão francesa publicada pelas edições Vrin, em 2008.

² Os cinco tratados intitulam-se respectivamente: I – “De l'essence de la fable” (2008, p. 31-59), II – “De l'usage des animaux dans la fable” (p. 60-68), III – “De la division des fables” (p. 69-80), IV – “Du style des fables” (p. 81-90), V – “Sur une utilité particulière des fables dans les écoles” (p. 91-95).

³ Lessing contesta a utilização que La Motte faz da alegoria na sua definição da Fábula, afirmando que “la fable ne peut pas être simplement une action allégorique mais plutôt le récit d'une telle action” (2008, p. 34). O ataque de

Lessing à teoria do escritor francês permite-lhe determinar a natureza alegórica da fábula, apoiando-se na doutrina da exemplaridade e do conhecimento intuitivo. Assim, refutando a definição francesa de fábula e em particular a de La Motte, o crítico alemão define três princípios essenciais do gênero: “Je résume donc: il ne s'agit pas dans la fable d'une *vérité quelconque* mais d'une proposition morale générale; il n'est pas question *de la cacher ou déguiser sous l'allégorie d'une action* mais de la ramener à un cas singulier, et de l'y ramener, non pas de sorte que *l'on y découvre quelques ressemblances avec la proposition morale* mais de manière que l'on y reconnaisse intuitivement la proposition morale toute entière” (LESSING, 2008, p. 53 – itálicos do autor).

Recebido em: 31/05/2013.

Aceito em: 31/07/2013.