

# *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 1

DA FÁBULA E DOS SEUS ARREDORES: A EXEMPLARIDADE ANIMAL NA  
LITERATURA MEDIEVAL PORTUGUESA

PAULO ALEXANDRE PEREIRA

## CAPÍTULO 1

### DA FÁBULA E DOS SEUS ARREDORES: A EXEMPLARIDADE ANIMAL NA LITERATURA MEDIEVAL PORTUGUESA

#### 1. *Aesopus translatus*: a fábula esópica, entre herança e metamorfose

Resultado da decantação do pensamento retórico que sobre a fábula foram produzindo os mais diversos autores clássicos, a consciência auto-reflexiva que do *genus Aesopi* vigora durante a Idade Média é, em larga medida, dele devedor. A esta herança se poderá, em parte, atribuir a assinalável estabilidade dos traços invariantes do género no seu processo de *translatio* medieval. Paul Zumthor não deixa, a este respeito, de sublinhar que a fábula latina constitui o único género cuja transferência para língua vulgar não implicou uma verdadeira recodificação (Zumthor, 1972: 52)<sup>1</sup> e, reportando-se especificamente à reciclagem homilética do *thesaurus* esópico empreendida pela tradição do *exemplum* medieval, Frederick Whitesell nota que “the beast fable with its simple form is relatively resistant toward mutation” (Whitesell, 1947: 353)<sup>2</sup>.

Convirá esclarecer que o propósito de traçar uma cartografia crítica da presença e usos da fábula na literatura portuguesa implica, desde logo, pelas limitações inerentes a um estudo desta natureza, renunciar ao projecto de reconstituição de uma panorâmica diacrónica da teorização antiga formulada em torno do género – seja ele concebido como meio de prova retórico-demonstrativo, exercício didáctico nuclear dos *progymnasmata*, modelo poético ou dispositivo parenético ao serviço da *cura animarum*. Sobre a emergência, trajectória e metamorfoses da fábula na antiguidade greco-latina, podem, aliás, consultar-se com proveito os monumentais (e, até à data, insuperados) trabalhos de erudição levados a cabo por Léopold Hervieux (1893-1899) ou Francisco Rodríguez Adrados (1979). Pretende-se sobretudo, no âmbito da bem mais

---

<sup>1</sup> “On ne pourrait guère citer que la fable animale, d’origine ésopique, comme «genre» latin assumé tel quel par la langue vulgaire” (Zumthor, 1972: 52).

<sup>2</sup> Com efeito, pelo menos até ao século XII, como observa Jean-Marie Schaeffer, a *dispositio* da fábula encontra-se sujeita a “deslocamentos hipertextuais” mínimos, o que explica que “les différentes collections de la tradition du «Romulus» ne présentent que des variations mineures comparées à la différence qui sépare par exemple Phèdre de Babrius.” (Schaeffer, 1985: 363)

modesta reflexão aqui desenvolvida, destacar o que nesse labor antigo de circunscrição teórica das suas fronteiras pode já ler-se como sintoma do devir medieval da fábula, tanto no tocante à tentativa da sua legitimação metaliterária como género – objecto, aliás, de discreta textualização nos poucos testemunhos de que dispomos na produção literária medieval portuguesa –, como no que respeita à diversidade tipológica das suas concretizações, a que não é alheia, como adiante se verá, a produtiva *contaminatio* sémico-formal da fábula com outras modalidades de *narratio brevis*.

Como justamente lembra B. E. Perry, “the fable in its origin is not an independent literary form, created, like the novel or the drama, by a new kind of cultural outlook, but only a rhetorical device, a mere tool” (Perry, 1959: 24)<sup>3</sup>. Esta conceituação da fábula, no próprio momento original da sua criação, como dispositivo retórico inseparável da sua *utilitas* demonstrativa-injuntiva não deixará de repercutir-se, de modo determinante, na conformação da sua *dispositio* – moldada pela cesura sintáctica entre *narratio* e metatexto gnómico ou alegórico – e na ênfase colocada naquela que passou a ser

---

<sup>3</sup> Num artigo onde investiga a origem do epítio, B. E. Perry distingue três etapas na história literária da fábula antiga (e, por extensão, na sua legitimação canónica como género) que valerá a pena aqui reproduzir: “The literary history of the fable in ancient times is marked by three successive periods of development, each of them conditioned by a different outlook on the part of the authors concerned. In the earliest period fables are related by Greek writers only incidentally, either with reference to a specific situation, when the telling of the tale is represented as an act of Aesop or of someone else, or as the author’s own illustration of an idea that he is seeking to convey. In other words, the written fable in classical times exists only in a context and is not told as an end in itself. Naturally this use of fable was never abandoned, but was as common in later antiquity as ever before or since. In classical times, however, this was almost the only way in which an Aesopic fable would find its way into literature. In the second period of fable-writing, which corresponds roughly with the Alexandrian age, fables were gathered into collections by scholarly compilers for the convenience of writers and speakers who would use them in the same way in which earlier writers had used them, i. e., as occasional illustrations in a speech or an essay. It was not until the third period, ushered in by Phaedrus and Babrius (or shortly before), that the compilers of fable-collections came to regard their productions, even when written in prose, as to some extent literature in its own right, as something to be read for its own sake rather than to be used merely for reference. (Perry, 1940: 392). Com o sumário itinerário diacrónico reconstituído por Perry coincidem as reflexões expendidas por Niklas Holzberg que esclarece que “[...] the fable was not regarded in antiquity as a literary genre per se, but was primarily used in poetry and prose as exemplum with which to illustrate all manner of observations. Books of fables did exist, and amongst those who compiled and created them were authors with genuine literary aspirations, at least when a poet was at work. However, the ancient literary scene took little note of such offerings, with the result that, in some cases, we do not even know the name of the fabulist. The books, with the sole exception of Avianus’s little collection, were not destined to survive unscathed either: later editors and copyists snipped here and added on there, arbitrarily altered the order of texts, turned verse fables into prose, and adapted the diction of prose fables to suit the contemporary usage, or even to reflect contemporary attitudes. And what was there to stop them from doing all this? After all, fables were not regarded as the fruits of literary exertions, but simply as utility texts”. (Holzberg, 2002: 1-2). H. J. Blackham insiste, por seu turno, que “in the Greek context the fable is rhetorical device used incidentally in writing or speaking, regularly in linguistic training; until late., Phaedrus and Babrius make fables the subject of poetic composition”. (Blackham, 1985: 21)

consensualmente reconhecida como a sua crucial eficácia pedagógica<sup>4</sup>. Compreende-se, pois, que, já em formulação teórica recente, numa admissão implícita do seu incerto estatuto literário, a fábula seja entendida sobretudo na sua acepção de “macro-acte de langage à visée perlocutoire” (Canvat, Vadendorpe, 1996: 30)<sup>5</sup>.

Consabidamente, já Aristóteles, na *Retórica*, arrolava “as fábulas de Esopo e as Líbicas”<sup>6</sup> (Aristóteles, 1998: 147) entre os meios de prova por indução, inventados, em contexto judiciário, pelo próprio orador, distinguindo-as, desse modo, dos exemplos verídicos colhidos na história<sup>7</sup>. Na realidade, conquanto fosse lícito ao orador imaginar fábulas ou parábolas para escorar a sua argumentação, considerava o Estagirita que as ilustrações decalcadas de factos pretéritos reais revestiam força retórica acrescida, em virtude da homologia entre futuro e passado que a partir delas se subentende<sup>8</sup>. Comparativamente aos *exempla* históricos, as fábulas apresentavam, não obstante, uma vantagem: “[...] é que sendo difícil encontrar factos históricos semelhantes entre si, ao invés, encontrar fábulas é fácil. Tal como para as parábolas, para as imaginar, só é preciso que alguém seja capaz de ver as semelhanças, o que é fácil para quem é de filosofia” (ibid.: 148). Sem deixar de assinalar que o entendimento aristotélico da fábula como exemplo se compagina com a função ancilar por ela desempenhada, em fase anterior à constituição de recolhas, no contexto de géneros literários subordinantes, Rodríguez Adrados ressalva que “[...] Aristóteles, explícita o implícitamente, reduce la fábula a lo ficticio, lo animal y lo impresivo. Rasgos importantes como el de la

---

<sup>4</sup> É consabido o recurso à fábula, em contexto escolar, mobilizada como eficaz estratégia pedagógica no ensino da gramática e da retórica. Sobre o assunto, lembra María Jesús Lacarra que “la difusión de la materia esópica venía favorecida en todo el Occidente europeo por la utilización de las fábulas en la escuela, lo que explica la proliferación de los testimonios. Esopo pertenecía al grado inferior de los «autores menores», empleado para la enseñanza de la gramática y de la retórica, dado que sus fábulas, gracias a su brevedad, sencillez y fácil moralización, eran un adecuado material didáctico” (Lacarra, 2010: 109).

<sup>5</sup> Também Caroline Masseron acentua a dimensão interaccional da fábula, entendida como acto de linguagem, ao considerar que “dans cette mesure, on peut dire que les fables sont des argumentations indirectes”. (Masseron, 1988: 31)

<sup>6</sup> Aristóteles relata, a título ilustrativo, a fábula da raposa e do ouriço que atribui a Esopo, tal como o faz Plutarco, embora o relato não figure em nenhuma das colecções esópicas conhecidas. Cf. Aristóteles, 1998: 148, n. 81.

<sup>7</sup> Como refere Holzberg, “Aristotle’s remarks on the exemplifying function of fables can therefore be placed at the end of the first stage in the development of this narrative form, a phase in which it was used solely as a means to an end, that is, as an exemplum within a given literary context, for instance in rhetorical argumentation”. (Holzberg, 2002: 12)

<sup>8</sup> Observa Aristóteles: “Assim, é fácil prover-se de argumentos mediante fábulas; mas os argumentos com base em factos históricos são mais úteis nas deliberações públicas, porque, na maior parte dos casos, os acontecimentos futuros são semelhantes ao passado”. (Aristóteles, 1998: 148). Como salienta John D. Lyons, a propósito da divisão aristotélica entre fábula e parábola, “the original twofold division is thus in fact threefold, historical example, parable, and fable, and this tripartite scheme reappears in the history of rhetoric when Cicero *De inventione*, speaks of the use of narrative in oratory”. (Lyons, 1989: 6)

comicidad, la crítica, las características de la acción, etc. se le escapan. Y se le escapan también una serie de excepciones, a veces importantes” (Rodríguez Adrados, 1979: 38).

Ainda que omissa e sintonizada com uma intenção programática de codificação de uma *ars rhetorica*, a lacunar reflexão aristotélica sobre a fábula não deixou de comunicar à posteridade medieval algumas das suas postulações, a começar pela função probatória que se lhe atribui em contexto argumentativo-demonstrativo. Esta prescrição do lugar instrumental da fábula, ao serviço da demonstração retórica, não exclui o reconhecimento da sua singularidade genológica, como fica demonstrado pela alusão legitimante à sua “projecção de origem” esópica, adoptando a formulação de Jean-Marie Schaeffer. Com efeito, como explica o autor, a recondução ao *Urtext* de Esopo – *protos heurètes* ou *primus inventor* de um género quase integralmente hipertextual<sup>9</sup> – assinala um dos gestos retóricos convencionais na gramática tópica da forma<sup>10</sup> que se prolonga na Idade Média, porque, como justamente confirma Jeanne-Marie Boivin, “l’Ésope médiéval est évidemment l’*Ésope textuel*, c’est-à-dire les collections de fables à lui indéfiniment attribuées, hypotexte et hypertexte mêlés” (Boivin, 2001: 74)<sup>11</sup>.

Ao contrapô-lo ao exemplo histórico, Aristóteles implanta, por outro lado, o argumento fabulístico no terreno da pura *inventio* ficcional<sup>12</sup>, à semelhança do que

---

<sup>9</sup> Retomando a reflexão de G. Genette, que destaca o carácter hipertextual da fábula, observa Jean-Marie Schaeffer: “Gérard Genette a noté que «la fable est presque intégralement un genre hypertextuel», cela dans la mesure où les différents auteurs des fables travaillent pratiquement tous sur le même matériau thématique et définissent leurs œuvres explicitement par les transformations qu’ils font subir aux textes antérieurs, et, de manière privilégiée, aux textes ésopiques [...]. On sait qu’au moyen âge toute collection anonyme de fables était attribuée à Ésope: or, la plus répandue de celles-ci (à savoir les différentes versions de la collection *Romulus*) consiste en grande partie de paraphrases en prose de Phèdre, et dans une moindre mesure de Babrius. Donc, en réalité la collection qui remplit la fonction d’origine textuelle du genre peut être des plus diverses selon les époques. Pour la très simple raison que ce nom propre désigne, selon les époques, les hypotextes les plus divers.” (Schaeffer, 1985: 346-347)

<sup>10</sup> É precisamente em virtude dessa convocação da *auctoritas* original de um hipotexto mítico fundador, hipostasiado em Esopo – construto textual ou *auctor inventus* –, que Laurent Brun assinala, nos seguintes termos, a singularidade do estatuto autoral do fabulista antigo ou medieval: “L’auteur du fablier, ou fabuliste, est sans conteste une des plus curieuses figures des littératures antiques et médiévales. Contrairement aux auteurs de la plupart des autres genres, le fabuliste se trouve obligé de cohabiter avec un auteur mythique – Ésope –, duquel il a souvent bien du mal à se démarquer” (Brun, 2004: 23). Como, em reflexões próximas destas, sublinha Ana Paiva Morais, “[...] se pensarmos na fábula como género, podemos considerar que ela se refere sempre a um universo literário original que contamina o espaço da efabulação com o cunho do proto-autor Esopo.” (Morais, 2005: 16) Nota ainda a autora que a deformidade e a afasia de Esopo, que lhe são, por exemplo, atribuídas na biografia que dele traça Julien Macho, são compensadas pela sua sabedoria e astúcia, o que pode ler-se como uma espécie de retextualização *a contrario* da tradição da *auctoritas*. (ibid.: 16-17).

<sup>11</sup> Joyce E. Salisbury argumenta mesmo que Esopo “is presented as a metaphor for the fables he tells, stories of animals that speak wisely”. (Salisbury, 1994: 107)

<sup>12</sup> À semelhança do que fará também o retor Theon que, nos seus *Progymnasmata*, apresenta a célebre definição de fábula, na sua acepção esópica, como “uma história fictícia que retrata uma verdade”. A propósito desta definição, comenta B. E. Perry: “The «story» may be contained in no more than a single short sentence, or it may be much longer, or include some dialogue; but it must be told in the past tense,

fizera já Platão no *Fédon*, onde se relata que, na prisão e antecedendo a morte iminente, Sócrates, pensando que “o poeta, para ser verdadeiramente poeta, deve criar ficções e não argumentos”, recorreu às “histórias mais acessíveis, que sabia de cor – as fábulas de Esopo – e pass[ou] para verso as primeiras que se [lhe] depararam” (Platão, 1998: 47). Consolida-se, assim, uma tradição retórica cuja persistência será ainda possível surpreender, na Idade Média, na distinção triádica proposta por Isidoro de Sevilha entre *ystoria* (o relato de acontecimentos efectivamente ocorridos), *argumentum* (o relato de acontecimentos inventados, mas verosímeis) e *fabula* (o relato de acontecimentos inverosímeis)<sup>13</sup>. Explica María Jesus Lacarra que “la triple oposición isidoriana, de tan amplia difusión en la época medieval, se reducirá para los predicadores a dos: *narratio authentica* (que abarca el *exemplum*) y *narratio ficta* (la *fábula*)<sup>14</sup>. (Lacarra, 1986: 28)<sup>15</sup>. Ao elencar a fábula esópica entre os instrumentos de prova de que o orador se pode munir na elocução judiciária, Aristóteles torna, por outro lado, inequívoca a sua dependência sintagmática em relação a um macrodiscurso subordinante<sup>16</sup>, assim como a centralidade que nele detém um *telos* explicitamente didáctico, seja ele enunciado em modalidade gnómica ou injuntiva. Por fim, ao sublinhar a sua contiguidade funcional com outros géneros, como o *exemplum* ou a parábola, destaca-se a natureza difusa das fronteiras da fábula e a sua consubstancial inclinação para o diálogo intergenológico<sup>17</sup>.

---

as stories normally are, and it must purport to be a particular action or series of actions, or an utterance, that took place once upon a time through the agency of particular characters. [...] Since fable as we have defined it amounts to nothing more than an indirect and inexplicit way of saying something, the truths that it pictures metaphorically can be, and are in practice, of many different kinds. Often the idea conveyed is a general proposition relating to the nature of things or to types of human or animal character or behavior, with or without an implied moral exhortation; but often also it is a particular truth applying only to a particular person, thing, or situation”. (Perry, 1965: xx-xxi)

<sup>13</sup> A distinção estabelecida por Santo Isidoro encontra-se nas *Etimologias* II, 44,5: “Aun entre la ystoria e el argumento e la fabla departimiento ay; ca las ystorias son cosas verdaderas que son fechas, e argumentos son cosas que si non son fechas enpero puédense fazer, e fablas sin las cosas que nin son fechas nin se pueden fazer que son contra natura”. (*apud* Lacarra, 1986: 28).

<sup>14</sup> Lembra Christopher Lucken que “d’après les *Etymologies* d’Isidore de Seville, *fabula* tire son nom du verbe *fari* – «parler» – parce qu’il ne désigne pas des événements qui se sont produits dans la réalité, mais des actions ou en conséquent à l’*historia*, à l’histoire, qui concerne les faits qui se sont véritablement produits”. (Lucken, 2011: 226)

<sup>15</sup> Note-se, todavia, que, como lembra Christopher Lucken, “[...] bien qu’elle soit un récit fictif dépourvu de toute vérité, la fable doit permettre d’en tirer une conclusion véridique. La vérité n’a donc pas besoin de reposer sur des faits réels ou une affirmation reconnue de tous. Elle peut être extraite de prémisses fausses. Alors que l’histoire ne saurait se référer à ce qui n’a pas d’existence, la fable, qui porte sur ce qui n’existe pas, peut très bien donner naissance à quelque chose de véritable” (Lucken, 2007: 110)

<sup>16</sup> Como refere Rodríguez Adrados, “[...] en Grecia la fábula aparecía en un contexto de géneros animalísticos y anecdóticos, si vale la palabra, en conexión con el mito también: se trata siempre de «ejemplos» engarzados dentro de géneros más extensos, ejemplos que presentan rasgos comunes en cuanto a temas y estructura. Sólo poco a poco va configurándose, dentro de ellos, el género fábula, por lo demás, nunca definido de una manera tajante y absolutamente clara”. (Rodríguez Adrados, 1979: 348)

<sup>17</sup> No limiar da panorâmica que traça da fábula grega, da época arcaica ao fim do império bizantino, Gert-Jan Van Dijk sintetiza vários destes aspectos: “La fable combine à mes yeux trois principaux aspects:

Deter-me-ei, em ponto próprio, na questão do hibridismo como princípio generativo da fábula, mas convirá, por ora, esclarecer que a noção de *fábula esópica* constitui, desde logo nos seus usos clássicos, uma espécie de *forma informe*, verdadeiro molde arquiteitual onde se deposita um heterogéneo repertório narrativo, cujo único denominador comum parece ser o recurso à *comparatio per analogiam* e a tonalização persuasiva-exemplar do discurso.

Como demonstrou Rodríguez Adrados, a concepção moderna da fábula animal emerge e consolida-se a partir de colecções tardias que, adoptando o critério ordenador seguido nas recolhas de La Fontaine, Iriarte ou Samaniego, se constituíram já no decurso dos séculos XVII e XVIII. Assim, “[...] pese a la tendencia a la separación entre la fábula animalística y la anécdota, cuento, novela, máxima, chiste, etc. etc., la verdad es que en las antiguas colecciones que han llegado hasta nosotros todos estos elementos aparecen mezclados con la fábula animalística” (Rodríguez Adrados, 1979: 32)<sup>18</sup>. Género de géneros<sup>19</sup>, a fábula torna, desde a sua origem, evidente uma pronunciada tendência para a recontextualização produtiva de matéria narrativa da mais diversa proveniência e essa capacidade de absorção e metamorfose modal são indiscerníveis do seu carácter “esencialmente «abierto», que vive en infinitas variantes,

---

narratif, fictif et métaphorique. [...] Les personnages sont très divers, aussi bien irrationnels, comme les animaux, les plantes et les choses inanimées, que rationnels, comme les êtres humains, les dieux et les personnifications. Et la fable est un genre polyvalent avec lequel on peut non seulement enseigner, moraliser, critiquer et se moquer de quelqu'un, mais aussi persuader ou dissuader, expliquer ou montrer quelque chose. Cette flexibilité fonctionnelle est une des raisons de la permanence du genre, qui peut être adapté à n'importe quel contexte, temps, langue et culture. En définissant la fable comme une narration fictive et métaphorique, on peut la distinguer d'autres genres littéraires, qui en sont tout à la fois proches et éloignés parce qu'ils ne sont pas narratifs, ou fictifs, ou métaphoriques. C'est ainsi que la fable se distingue du proverbe, de l'emblème, de l'histoire naturelle (réelle ou supposée), de la métaphore ou de la comparaison, de l'anecdote, de l'exemple, du mythe, de la légende ou de la saga, de la blague, du fabliau, de l'histoire d'animaux, de l'allégorie ou du conte de fée. D'autres genres voisins, notamment l'épopée animale et la «fable moderne», sont proches mais beaucoup plus larges, tandis qu'entre fable et parabole il n'y a pas de différence de structure, mais de contexte.” (Van Dijk, 2011: 85)

<sup>18</sup> Sobre a fluidez genológica da fábula e a relevância pragmática de que nela se encontra investida a função exemplar, acrescenta ainda o autor: “Esta indistinción original se basa en que la fábula animalística y estas otras subespecies desempeñaban, evidentemente, una función paralela si no idéntica al uso de la fábula como «ejemplo», que es anterior, como sabemos, a las colecciones”. (Rodríguez Adrados, 1979: 33). Posicionamento mais radical é o expresso por H.J. Blackham, negando expressamente à presença animal o estatuto de traço tipificante da fábula e asseverando que “most animal stories are not fables”. (Blackham, 1985: 1)

<sup>19</sup> Cf., sobre o assunto, as observações de Cristina Lavinio: “[...] all'interno del sistema letterario orale e popolare, almeno per quanto riguarda la narrativa in prosa, la fiaba appare ancora, dopo esserlo stato sicuramente per lungo tempo, come il genere dominante, il più potente, che può contenere tutti gli altri, che può contenere anche se stessa (incapsulando alter fiabe all'interno di una fiaba cornice) e che può modellizzare in vario modo gli altri generi, pur digradando e trasformandosi gradualmente in altri generi (primo fra tutti la leggenda)”. (Lavinio, 1987: 41)

como tantos otros géneros populares del tipo del refrán y del romance” (ibid.: 11)<sup>20</sup>. Por outro lado, a aposição do promítio ou do epimítio institui, em particular quando as narrativas se encontram agregadas em recolhas, um *efeito de fabulização* ou um “contrato genérico fundado no modelo discursivo fábula” (Schaeffer, 1985: 357)<sup>21</sup>. Estatuindo um horizonte de recepção e um modo de leitura alicerçados no entendimento da narrativa como *figura*, esse pacto hermenêutico determina a ressignificação do múltimodo repertório narrativo assimilado pelo género, subsumindo-a à macrocategoria da fábula esópica. Contudo, como adverte B. E. Perry,

The materials contained in our ancient and medieval collections of fables ascribed to *Aesop*, and in other collections which belong in the same tradition, are so varied in kind that no conceivable definition of fable, however broadly it might be formulated, could apply to all of them. Some of them are not even stories, but similes or allegorical descriptions, which fall outside the fundamental form-pattern of narrative. [...] Many similar descriptions, relating to the supposed nature and habits of animals, which are moralized or used as symbols of theological truth in the *Physiologus* and other bestiaries, are found side by side with typical Aesopic fables in the medieval collections [...] What is an Aesopic fable, by any definition hitherto advanced, may be at the same time, when judged by its substance, a fairy-tale (*Märchen*), an aetiological nature-myth, a debate between two rivals (*Streitgedicht*), a myth about the gods, a novella, an anecdote, or a jest [...]” (Perry, 1959: 18-20)<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> A propósito da uniformização pragmático-funcional deste *corpus* narrativo heteróclito, pressuposta pelo contrato de leitura subjacente ao género fabulístico, acrescenta Jean-Marie Schaeffer: “Une collection de fables est généralement un ensemble assez hétéroclite si on se place au seul niveau de l’analyse narrative interne. C’est que son unité est réalisée par un contrat générique fondé sur le modèle de la pratique discursive «fable». Ainsi une anecdote, une histoire mythologique se trouvent soumises à la pression générique instituée par ce contrat, jusqu’à se métamorphoser en fables puisque soumises au principe de l’interprétation transcendante» (Schaeffer, 1985: 357).

<sup>22</sup> Análogo entendimento da fábula esópica como hipergénero polimórfico é expresso, nos seguintes termos, por Frederick R. Whitesell: ““The fable is not to be defined in a few words. It is not an individual class of tales, literally speaking, but rather a qualifying term applied to tales of various classes – for instance, the divine myth (Hercules and Athene), the etiological tale (Zeus and the bee), the anecdote (Aesop and his mistress), the “fable”, the *Novelle* ( the widow of Ephesus), the jest (the donkey’s shadow), and last and most important the *Märchen* (caught fox released by wolf after he has told the latter three truths). [...] Indeed, many writers go farther and use the term “beast-fable” instead of the unqualified “fable”. The only quality or essence which is common to all fables is a moral – expressed or implied”. (Whitesell, 1947: 348). Por isso, como sustentam Victoria Burrus e Harriet Golberg, “there is little point in distinguishing among *exempla*, anecdotes, animal tales, etiological tales, joke, and parables for a definition. It is sufficient to say that Aesopic fables are short illustrative narratives that illuminate some aspect of human behavior. In their literary realizations they are compiled with promythia and epimythia, or they are incorporated into a larger narrative where they either advance the action, describe the attributes of a character, or act as persuasive tools in discourse”. (Burrus, Golberg, 1990: viii).



O critério que regula a constituição das recolhas não parece, portanto, atinente à tipologia ou procedência do material narrativo compilado – um *thesaurus* narrativo que pode indistintamente acolher a fábula, o mito, o provérbio, a parábola...–, mas dizer antes respeito à sua adequação às propriedades formalizantes do género: brevidade, estrutura opositiva ou agonística, presença de marcadores de interlocução directa, substância injuntiva-moralizante, alcance alegórico da efabulação (Rodríguez Adrados, 1979: 58).

Compreende-se, pois, que, argumentando uma posição de nítida orientação pragmático-funcional e apontando o *modus recipiendi* da narrativa como exclusivo rasgo distintivo do género, H. J. Blackham sustente que, na fábula, “[...] the narrative material is indifferent; it neither makes nor excludes a fable. What makes a fable is the peculiar purpose and implied comparison that govern and shape the material. The type of story is not a criterion. The use made of it is.” (Blackham, 1985: xvii).

## 2. Da fábula como (entre)género

Ora, embora se saiba ser a fábula anterior à existência de Esopo, parece consensual que, até ao século VI, os contornos pouco nítidos da forma não permitiam rigorosamente destringi-la de géneros limítrofes. Aliás, tanto nas suas concretizações antigas, como nas suas retextualizações medievais, a essencial labilidade das suas fronteiras, explicável pelo contacto regular com uma constelação de formas breves circunvizinhas, tem sido repetidamente salientada, porque, como bem observa H. J. Blackham, “as a genre fable has a boundary, but every fable has its own neighbours, and its own affinities” (Blackham, 1985: xviii). Entre as formas breves – ou brevíssimas – que com a fábula mantêm uma cumplicidade vicinal contam-se o mito, o provérbio, a parábola, a alegoria ou o símile – extraído dos bestiários ou dos tratados de história natural – ou ainda outros “géneros menores frequentemente fabulizados, pero a veces de una manera insuficiente” (Rodríguez Adrados, 1979: 54-55), como o chiste, a anedota ou o enigma.

Sem tratar de propor aqui limites genológicos precisos – imprecisos, de resto, quando se trata de dissociar, com pertinência operatória, modelos de escrita concertados

na sua permanente abertura ao diálogo sémico-formal –, mas procurando, antes, documentar o processo de refuncionalização fabulística a que são submetidos os distintos géneros disponíveis para acolher a *mise en scène* do animal exemplar, valerá a pena determo-nos, ainda que lateralmente, no parentesco retórico que com eles a fábula evidencia.

É, antes de todos, o caso da alegoria, com a qual ela surge, a par de outros géneros também fundados na dualidade de letra e figura, insistentemente relacionada. Num artigo dedicado a discutir as fronteiras entre as distintas modalidades do que designa como “*récit bref figuré*” na Idade Média, Armand Strubel previne, com lúcida reserva metodológica, que “dans cette mouvance de l’allégorie, la répartition des formes se heurte à la souplesse de la terminologie («fable», «apologue», «exemple», «parabole») et de la pratique littéraire: des fables servent d’*exempla*; les recueils ésoques contiennent des sujets hétérogènes, parfois proches au fabliau [...]” (Strubel, 1988: 341). Não deixa, ainda assim, de reconhecer que “la fable, par son ancienneté et une certaine stabilité thématique, est au centre du problème – comme un point fixe – d’autant plus que la critique moderne l’inclut dans sa définition large de l’allégorie” (ibid.: 341)<sup>23</sup>. Na realidade, essa latitude conceptual, autorizando a aplicação do conceito de alegoria a todos os modos de escrita e leitura hermeneuticamente fundados na *duplex sententia*, não permite dar conta da especificidade semântico-pragmática das diversas modalidades de *narração figurada*. Contrariamente à alegoria, contudo, que pressupõe a univocidade interpretativa assente na correspondência, termo a termo, entre sentido literal e sentido figurado, a fábula instabiliza a homologia entre nível narrativo e nível interpretativo, dinamizando uma leitura analógica de conjunto e concedendo, desse modo, espaço para um mais livre trabalho hermenêutico do destinatário<sup>24</sup>. Por

---

<sup>23</sup> É o caso de Paul Zumthor que observa que “le conte moral figuré, l’apologue, se distingue mal de l’allégorie, spécialement quand il revêt la forme de la fable animale” (Zumthor, 1972: 131) ou, mais recentemente, de Karl Canvat e Christian Vadendorpe que argumentam que “[...] la fable est un récit allégorique, dans la mesure où l’ont peut définir l’allégorie comme la mise en place d’une structure ambivalente reposant sur la dualité d’un sens apparent et d’un sens caché”. Os autores acrescentam ainda que “On peut distinguer divers niveaux d’interprétation allégorique. Le premier est celui de la translation abstraite, qui va du récit à la morale. On le retrouve dans la plupart des fables où l’anecdote animalière est suivie d’une morale qui en donne l’extension adéquate [...]. Un deuxième niveau d’allégorie est repérable dans le cas où un domaine nommé dans le récit doit être traduit dans un autre pour que sa relation au récit devienne claire. [...] Il s’agit de ces fables où le lecteur doit établir une correspondance terme à terme entre chacun des éléments du monde du récit et le monde réel” (Canvat, Vadendorpe, 1996: 40)

<sup>24</sup> São análogos os termos em que H. J. Blackham enuncia a distinção entre fábula e alegoria: “An allegory in narrative form may seem close to fable. Again, the principal difference is that the allusion in allegory is to something particular, and in fable to something general. Rather, although both may embody general conceptions in particular forms, with roles in a particular action, fable will do this to focus

outro lado, fazendo recair a pertinência da sua mensagem pedagógico-moralizante ou receituário ético numa categoria restrita de indivíduos, a fábula renuncia à proposição de uma verdade abstracta e universal (Strubel, 1988: 354). Distinguindo-se, deste modo, da alegoria, singulariza-se, como sustenta Strubel, pela “*analogie globale de la nature et du comportement humain, induction qui sélectionne le groupe humain visé, équivalence actualisée entre la trame du récit et une règle de conduite, mais sans possibilités d’approfondissement ou d’extension, souplesse des équivalences*” (ibid.: 356).

Por outro lado, a pulsão efabulatória da fábula e a sua auto-suficiência diegética contrastam com a intrínseca incompletude da alegoria, que carece sempre de um excuro onde se desenvolve a alegorese completiva. Saliente-se, contudo, que a fortuna da fábula na Idade Média não pode dissociar-se da translação alegórica da moralidade, designadamente em contexto parenético, numa evidente apropriação dos procedimentos de leitura tropológica agenciados pela *philologia sacra*. Deste modo, como bem assinala Jean-Marie Scaefffer, “*la fable se transforme en signum qui, au-delà de son sens littéral (mais aussi au-delà de son interprétation transcendante traditionnelle), doit être interprété spiritualiter ou mystice*” (Schaeffer, 1985: 358).

Também a parábola, regularmente aparentada com a fábula – dado que, com efeito, os dois géneros “*appartiennent à la catégorie plus large de l’apologue [...] et peuvent avoir recours à une des formes d’allégorie* (Canvat, Vadendorpe, 1996: 41) –, dela se afasta por uma essencial indeterminação hermenêutica correlata da opacidade mistérica da elocução teológica – o que explica que, na Idade Média, tenha sido “*quasi completamente trasformata in insegnamento allegorico*” (Jauss, 1989: 103) – e pela elisão frequente da lição a extrair, em nítido contraste, portanto, com o fechamento monológico e com a “*retórica da clareza e da redundância*” de que transcorre a *utilitas* pedagógico-demonstrativa do género esópico<sup>25</sup>. Por outro lado, como acentua H. J. Blackham, ao passo que a parábola constitui um dispositivo coadjuvante da demonstração ou da perlocução homilética, detendo uma natural posição subsidiária em

---

attention on an illuminated patch exposed to thought, whereas allegory tends to explore labyrinthine manifestations with delight in the description”. (Blackham, 1985: xv)

<sup>25</sup> “[...] tandis que la parabole propose une comparaison dont plusieurs termes peuvent rester ouverts et laisse le plus souvent inexplicé le sens qu’il convient d’en tirer, la fable au contraire précise généralement dans une morale ce qu’elle veut dire et tire une efficacité maximale de la structure fermée sur laquelle elle est élaborée. [...] En somme, celle-ci [la fable] fait appel à une rhétorique de la clarté et de la redondance dans le message alors que celle-là repose sur une rhétorique de l’obscurité, laquelle a d’ailleurs permis une inépuisable tradition exégétique et une pratique religieuse où le rituel d’une lecture partagée joue un rôle essentiel”. (Canvat, Vadendorpe, 1996: 41)

relação ao princípio doutrinário que se revela apetente para ilustrar, a micronarrativa fabulística consegue, sem dificuldade, emancipar-se do conteúdo didático-moralizante de que constitui a consubstanciação narrativa, renovando-se continuamente pela potencial *applicatio* da história a contextos inéditos de argumentação<sup>26</sup>. Numa linha de pensamento consonante, Armand Strubel lembra que “l’*exemplum* et la *parabole* sont un moment dans un discours plus vaste, qui leur donne leur sens” (Strubel, 1988: 345), acrescentando que a fábula, “en tant qu’anecdote autonome suivie d’une glose séparée, et fondée sur un transfert analogique, elle est du côté de la parabole [...]” (ibid.: 342). Ainda assim, as operações de analogia e a indução, por meio das quais se produz a transferência da lição exemplar, concorrendo para a passagem do particular ao geral, desempenham, na parábola, um papel pragmaticamente menos relevante do que no *exemplum* ou na fábula, perspectivada como conto transposto. (ibid.: 361).

Insistindo na constância trans-histórica de um esteio de “crítica, realismo y popularismo” na fábula (Rodríguez Adrados, 1979: 11), Rodríguez Adrados sugere que o género representou uma espécie de “contrapartida cómica del mito” (ibid.: 52), ainda que evidencie uma estrutura “más cerrada, breve y definida” (ibid.: 48) do que a história mítica. As afinidades do género esópico com a gramática do relato mítico tornam-se particularmente salientes no caso das fábulas etiológicas, ainda que mitos de conteúdo não especificamente fabulístico tenham, de igual modo, sido incorporados em recolhas, tornando, em alguns casos, indisfarçável a fractura semântica entre *narratio* e epimítio.

No que diz respeito às afinidades insistentemente sublinhadas entre fábula e provérbio, B. E. Perry admite que, na realidade, “(...) fable and proverb often coincide and are indistinguishable in respect to form, meaning and function” (Perry, 1959: 19), concluindo pela homologia das duas formas: “[...] the simplest form of fable is what we usually call, owing to its brevity, a proverb”. A convicção de que a fábula terá

---

<sup>26</sup> Como sintetiza H. J. Blackham, “[parable] is ancillary, brought in to explain or illustrate a particular point, dependent; not remaining as an independent statement in narrative form for general application, as a fable does. [...] The distinction is between independence and generality in the one case, dependence confined to the particular in the other”. (Blackham, 1985: xiv-xv). Em contraste com a subordinação da parábola a um apriorístico postulado doxológico ou enunciado gnómico, o autor releva a essencial movência ideológica da fábula: “Stored in handbooks, a fable had no immediate context; it was furnished with a promythium, a statement of its application, for the convenience of indexing, so that a writer or speaker could find what he wanted to make his point; and/or an epimythium, an explanation or repetition of the ‘truth’ intended”; “Improvisation, adaptability of the material to the purpose, gives fable its inventive scope” (ibid.: 8, 11). Apoiando-se em argumentos similares, Joyce Salisbury defende que “it is in fact this potential for fluid interpretation that has contributed to the longevity of the stories. On an abstract level, the open-ended characteristic of fables allows them to be applied (and relevant) to different contexts, thus increasing the probability for their continued popularity. On a practical level, this quality made them perfect tools for the study of rhetoric”. (Salisbury, 1994: 109)

descendido do provérbio, reverberada desde a antiguidade<sup>27</sup>, permite compreender, como observou Rodríguez Adrados, a coexistência, nos manuscritos medievais, de colecções de fábulas e de provérbios esópicos (Rodríguez Adrados, 1979: 218). O autor dissente da tese da derivação directa entre os dois géneros, considerando-a insustentável, e colocando em evidência as dissemelhanças entre fábula e provérbio animal. Ao contrário do que acontece na fábula, neste último não adquirem particular relevo nem a natureza figural da narrativa nem a estrutura dramática que constituem características indeclináveis na conformação daquela<sup>28</sup>. Revela-se, ainda assim, sintomaticamente assídua a inscrição de segmentos paremiológicos numa moldura textual fabulística, não raras vezes sob a forma de enunciados, em formato de epítio, proferidos pelo animal vitorioso (ibid.: 219), eleito como porta-voz da autoridade anónima da *doxa*.

Também a linha divisória entre fábula e a *similitudo* extraída de bestiários ou colhida em livros das propriedades da natureza nem sempre é tão nítida como poderia, à partida, supor-se<sup>29</sup>. Assimilando dados procedentes da observação do universo natural<sup>30</sup>, a fábula procede à sua reconfiguração simbólica, incorporando-os, em paralelo, numa macroestrutura narrativa que, em princípio, se encontra ausente no co-texto científico-

---

<sup>27</sup> “Las relaciones de la fábula con el proverbio animal son un tema discutido desde antiguo, pues hay quien ha pensado que la fábula deriva precisamente del proverbio. Esta es ya la teoría de Ammonio, que decía que la fábula es un proverbio ampliado, mientras que Quintiliano dice que el proverbio es como una fábula abreviada.” (Rodríguez Adrados, 1979: 218)

<sup>28</sup> “O sea: unos determinados temas se han conformado ya en forma de fábula ya de proverbio, ya de ambas cosas a la vez, ya ha habido intercambios. Pero no es forzoso que haya habido siempre a la vez fábula y proverbio. Al contrario, es inverosímil. La fábula exige siempre confrontación y situación dramática, salvo en el caso de las etiológicas; el proverbio no siempre, ni mucho menos”. (Rodríguez Adrados, 1979: 219)

<sup>29</sup> Como sintetiza María Jesús Lacarra, “La diferencia entre *similitudo* y *exemplum* parece ya establecida desde la alta edad media. En un anónimo autor del IX se encuentra esta distinción que, después atribuida a San Isidoro, hará fortuna hasta el siglo XV: Inter exemplum et similitudinem hoc interest, quod exemplum historia similitudo re adprobatur. La comparación queda para realidades estáticas, mientras que el *exemplum*, al menos según esta cita, abarca el desarrollo dinámico de la narración” (Lacarra, 1986: 33-34). Esta distinção não obsta a que algumas *similitudines* surjam, nas rubricas dos manuscritos, expressamente classificadas como *exempla*, sobretudo quando são suportadas por cadeias analógicas que as investem de “un caractère narratif embryonnaire” (Le Goff, Schmitt, Bremond, 1989: 154-156). Sobre o alcance e limites desta distinção, vd. o estudo de Marcel Bataillon intitulado “*Similitudines et Exempla* dans les sermons du XIII<sup>e</sup> siècle.” (Bataillon, 1993: 191-205)

<sup>30</sup> Como explica Rodríguez Adrados, “conocimientos populares, verdaderos o falsos, sobre los animales, se han convertido en fábula refiriéndolos a un suceso y dándoles carácter simbólico. Pero a veces se ve demasiado claro, todavía, el origen; el epítio, y por tanto el carácter simbólico es demasiado artificial”. (Rodríguez Adrados, 1979: 55). A par das afinidades da fábula com as *similitudines* inspiradas na história natural, Rodríguez Adrados detém-se na relação da fábula com aqueles que designa como “géneros menores frequentemente fabulizados” (ibid.: 54): o chiste, a anedota e o enigma. Por seu lado, já B. E. Perry notara que “some of the materials contained in our ancient and medieval collections of fables ascribed to Aesop are not fables at all, but similes or allegorical descriptions of animal nature which fall outside the fundamental form-pattern of narrative in the past” (Perry, 1965: xxiii).

enciclopédico em que originalmente ocorre o símile animal. Assim, ao passo que o tempo da fábula é, convencionalmente, o pretérito e a expressão introdutória circunscreve a acção a um momento concreto, as características animais são relatadas num presente com valor aspectual durativo que supõe a repetição redundante do *habitus* animal. Mesmo assim, é indiscutível que “[...] beaucoup de recueils d'*exempla* mélangent et parfois confondent observations généralisantes et anecdotes particulières” (Batany, 2011: 236)<sup>31</sup> e que, como justamente assinalou H. J. Blackham, conquanto fábulas e bestiários patenteiem indissimuláveis diferenças de estrutura e função<sup>32</sup>, nem por isso deixam de explorar um compartilhado catálogo narrativo (Blackham, 1985: 35-36)<sup>33</sup>. Deste modo, a efectiva verificação de traços distintivos entre símile animal e narrativa fabulística<sup>34</sup> – como o facto de a fábula se reportar a uma acção particular

---

<sup>31</sup> A propósito da distinção entre fábula e bestiário, observa Jean Batany que “un chapitre de «bestiaire» raconte la conduite typique qu’on est en droit d’attendre du représentant d’une espèce, grâce à des procédés linguistiques de type prototypant, essentiellement l’emploi du présent de l’indicatif mettant le lecteur en face de la conduite en cause (ou du futur: la conduite est prévue), ou l’emploi de certains adverbess, et, dans les langues qui en comportent, celui des prédéterminants définis assumant une valeur typologique. Une fable, au contraire, raconte une aventure censément advenue à un individu particulier, et une seule fois, au passé narratif ; les protagonistes y sont introduits, en principe, au degré indéfini, celui de la découverte, tant qu’ils n’ont pas acquis la valeur de prototypes connus dans l’univers de discours de l’anecdote. Mais souvent, dans la tradition ésopeque occidentale, on a dès le début un déterminant défini, qui pose l’acteur ou les acteurs comme prototypes connus de leur espèce («la cigale...»), c’est-à-dire, en fait, comme les titulaires de déguisements uniques bien connus, qui enregistrent, dans des mimes ou des présentations de carnaval, une série de scènes différentes où le même représentant d’une espèce (ou d’un type social) a joué des fragments de conduite constatés, dont le bestiaire est prêt à extrapoler les modèles passés vers un avenir semblable.” (Batany, 2011: 235-236)

<sup>32</sup> Ao dilucidar as fronteiras entre bestiário e fabulário, propõe Patrick Dandrey a seguinte definição lapidar: “[...] le bestiaire déchiffre les espèces animales comme hiéroglyphes du monde intelligible, la fable révèle dans le coeur et l’esprit humains la part de la bête et de la brute”. (Dandrey, 2011: 24)

<sup>33</sup> Joyce Salisbury menciona exemplos expressivos dessa diluição de fronteiras entre fabulário e bestiário: “Classical fable stories of the beaver that castrates itself, or the bisexual hyena, or the dog reaching for the reflection of cheese in the water entered bestiaries as expressions of «scientific» characteristics of these animals. The degree of the integration may be seen in Italian bestiaries of the fourteenth century. One manuscript has 61 bestiary chapters followed by 16 animal fables. Another has 57 animals followed by 15 fables, and a third, 46 animals followed by 11 fables. This kind of integration suggests strongly that any separation of genre into scientific versus literary is more likely to be a twentieth-century construct than any medieval distinction. [...] When authors focused on the overarching function of these types of literature (to instruct human behavior), the lines between the two forms all but disappear” (Salisbury, 1994: 116-117). Exemplificando a coalescência da matéria exemplar repertoriada por bestiários e fabulários, a autora refere ainda o caso de Odo de Cheriton: “Since bestiaries had been part of monastic culture for a long time and they were used there for people to take specifically Christian messages from animal tales, it is not surprising that Odo combined the two forms of exemplar literature, bestiary and fable, to offer his listeners strongly Christian models. [...] His familiarity with the bestiary allegory caused Odo’s morals to become more elaborate, more consistent with preaching than with simple storytelling” (ibid.: 125). Merecem, pois, algumas reservas as considerações de Luciano Pereira em torno da distinção entre fábula e bestiário: “A fábula distingue-se do artigo dos bestiários pelo seu núcleo dramático, narrativo, pelo jogo de oposições, pela sua «solaridade», e pelas morais proverbiais. Os artigos do bestiário descrevem hábitos, costumes e características fisionómicas. Inscrevem-se num regime mítico da imagem.” (Pereira, 2005: 27)

<sup>34</sup> “Unas veces encontramos símiles que derivan de antiguas fábulas; otras encontramos símiles independientes, que en ocasiones producen después fábulas. Lo característico es que la fábula se refiere

ocorrida uma única vez, optando pela frequência singulativa, por contraponto com o regime repetitivo que, por norma, predomina na *descriptio* animal – não obsta ao diálogo de duplo sentido que se verifica entre ambas as formas<sup>35</sup>, sobretudo quando a *comparatio* animal, propensa, por regra, à figuração estática, se dilata em alegoria amplificada, nela se tornando discernível um elementar núcleo narrativo.

Depois de rastrear a consistente proliferação da alegoria animal em finais da Idade Média, Badouin Van Den Abeele retoma a distinção entre a sua modalidade estática (polarizada nas propriedades simples do animal, como o seu tamanho ou a sua cor) e dinâmica (incidente sobre os seus hábitos de comportamento ou acções), concluindo que “en réalité, l’allégorie animale toute entière est comme predisposée à fonctionner selon le mode dyanamique, à l’inverse de ce qui s’observe pour l’allégorie du monde vegetal ou animal” (Van Den Abeele, 1999: 132). Neste caso, o *sensus allegoricus* do animal torna-se indesligável de uma ilustração diegética – uma *mise en intrigue*<sup>36</sup> – que, como oportunamente se demonstrará, faz acercar o símile alegoricamente expandido da retórica narrativa do *exemplum*, em particular da sua modalidade metafórica, tal como a definiu Claude Bremond<sup>37</sup>.

---

siempre a una situación concreta, mientras que la del símil puede ser concreta o genérica; y que comporta una explicación o una protrepsis o exhortación. [...] Así lo fundamental para distinguir el símil de la fábula es una combinación de elementos. El símil, a más de comparar, puede explicar o inducir a la acción [...] Mas todavía: lo importante es que si bien también la fábula comporta en el fondo una comparación entre conducta animal y conducta humana, en el símil esta comparación es explícita. En la fábula esta explicitud falta normalmente, pero también se da [...] Son, pues, géneros de raíz común, sólo difícil y secundariamente distinguidos [...].” (Rodríguez Adrados, 1979: 207-208)

<sup>35</sup> “Para empezar por el principio, a veces es fácil separar la fábula animalística de la máxima animal o el símil, lo cual no quiere decir que la máxima o el símil no puedan proceder de una fábula o, al revés, engendrar una en fecha posterior: igual ocurre con la máxima y el símil no animalísticos, con el relato de un sucedido, etcétera, que pueden fabulizarse”. (Rodríguez Adrados, 1979: 155)

<sup>36</sup> A fábula, segundo Daniel Loayza, “contribue à ce que Paul Ricoeur a proposé d’appeler la «mise en intrigue» du réel, fournissant un modèle narratif simple, un *pattern* ou patron d’intelligibilité imitable, transposable, adaptable, éminemment ouvert à l’interprétation”. (Loayza, 2011: 46)

<sup>37</sup> Claude Bremond distingue, nos seguintes termos, o *exemplum* sinedóquico do *exemplum* metafórico: “Relève de la synecdoque l’*exemplum* qui illustre la règle générale par une de ses manifestations particulières [...]. Le fait relaté dans l’anecdote synedochique est toujours présenté, sinon comme vrai, du moins comme vraisemblable. [...] Plus précisément encore, ce type d’*exemplum* suppose une identité de statut entre l’un des héros de l’anecdote et les destinataires de l’exhortation”. Inversamente, “relève [...] de la métaphore (ou plus exactement de la comparaison) l’*exemplum* qui illustre la règle générale en recourant à une analogie. L’anecdote ne cite plus alors une manifestation interne de la règle, mais un fait externe qui lui «ressemble». [...] La fable animalière, la parabole, la simple *similitude* sont les matériaux habituels de l’*exemplum* «métaphorique» ou «transductif” Cf. (Le Goff, Schmitt, Bremond, 1989: 115-117). Num estudo onde investiga o recurso às *similitudines* nos sermões de Jourdain de Saxe, Franco Morenzoni salienta precisamente a sua proximidade com o *exemplum* metafórico: “Les comparaisons tirées du monde animal sont elles aussi assez fréquentes. Elles sont parfois présentes sous une forme relativement développée et donnent lieu à des explications qui les rendent très proches de l’*exemplum* métaphorique tel qu’il a été décrit par Claude Bremond”. (Morenzoni, 1998: 272).

Recuperando a tipologia das *formas simples* de A. Jolles, H. R. Jauss propõe uma análise diassincrónica contrastiva dos nove “géneros breves do discurso exemplar” que identifica na produção literária medieval, tomando em consideração, por um lado, a sua diversidade morfológica e orientação pragmática e, por outro, o processo de gradual emergência de uma instância narrativa autónoma por eles documentado. Caracterizando-a, em relação contrapontística, com géneros como o provérbio, a parábola, a alegoria ou o *exemplum*, o autor destaca na fábula a interacção concertada das seguintes propriedades semionarrativas (Jauss, 1989:)

Fábula	
Situação comunicativa	
1.1. Quem fala? A quem se dirige?	Originalmente, um orador que se dirige a uma assembleia; caucionada por um sábio que não se identifica com o autor.
1.2. <i>Modus dicendi</i>	Convencer por meio de um exemplo inventado.
1.3. Plano do “subsentido”	Redução da contingência a um mundo sujeito às condições do puro agir; circunstâncias que se repetem, personagens familiares (frequentemente complementares: daí a preferência por animais), papéis previsíveis.
1.3.1. Lugar	
1.3.2. Tempo	
1.3.3. Actantes	
1.3.4. Modelo de acção	Modelo que permite reconhecer claramente uma regra de acção.
1.4. Mensagem (resposta a...)	O que me acontecerá se assumir este papel?
Âmbito de sentido	Mundo da acção guiado pela razão e orientado para um objectivo.
Relação com a tradição	
1.5. Diacrónica	Na retórica antiga, situada entre as formas indutivas de demonstração; difusa, na Idade Média, como primeiro livro de leitura.
1.6. Sincrónica	vs. <i>exemplum</i> que retoma um caso histórico já acontecido.
Aplicação à vida	
1.7. <i>Modus recipiendi</i>	Adopção de um ensinamento <i>per analogiam</i>
1.8. Modelo de comportamento	Reconhecer-se num papel
1.9. Função social (ideológica)	Demonstração da astúcia do mundo, frequentemente formulada a partir do ponto de vista dos mais fracos.

Posicionada, como refere Patrick Dandrey, “sur la courbe hésitante d’un balancement pendulaire entre générique et rhétorique, forme et usage, poétique et



pragmatique” (Dandrey, 2011: 25), a fábula afirma-se no sistema medieval de géneros de narrativa breve – tal como a forma cúmplice do *exemplum* – como texto-encruzilhada ou entregénero. E é os contornos desse fecundo diálogo que nos propomos agora investigar.

### 3. Fábula e *Exemplum*: afinidades electivas

A suposição de que a tradição da fábula esópica constituiu objecto de assídua revisitação na Idade Média é amplamente abonada por uma pluralidade de testemunhos. É incontestado o seu sucesso, como modalidade específica de *exemplum*, em contexto secular e religioso, junto de um público clerical ou laico, em ambiente popular ou aristocrático, no ministério pastoral ou na produção cultural de âmbito monástico. No estudo clássico que consagrou ao *exemplum* na literatura religiosa e didáctica da Idade Média, J. Th. Welter distingue, em função das fontes utilizadas, várias submodalidades do género, entre as quais não deixa de elencar a do *exemplum*-fábula (Welter, 1973: 105-107)<sup>38</sup>, arrolando as fábulas esópicas, coligidas nas recolhas latinas e “connus sous le nom d’Avianus et de Romulus (Phèdre)” (ibid.. 99), entre os “monumentos literários profanos” mais frequentemente compulsados por pregadores, tratadistas e compiladores de *exempla*. Pela repetida convocação da fábula como expediente ilustrativo, G. R Owst chega mesmo a cognominar Odo de Cheriton, Nicole Bozon e John Bromyard de “La Fontaines do púlpito” (Owst, 1933: 110)<sup>39</sup>. B. E. Perry observa, por seu turno, que

---

<sup>38</sup> O elenco inclui ainda as modalidades do *exemplum* bíblico, piedoso, hagiográfico, profano, histórico, prosopopeia, conto, moralidade, prodígio, lendário e pessoal. Especificamente sobre as modalidades do *exemplum* conto e do *exemplum* fábula, refere Welter: “La littérature orientale comme la littérature occidentale ont été exploitées sur une large échelle pour former les types de l’*exemplum* conte (contes proprement dits, contes d’animaux, paraboles, fábliaux) et de l’*exemplum* fable. Ceux-ci se présentent généralement sous la forme de petits drames, normalement développés, où tantôt des personnages humains, tantôt des animaux, qui en sont les acteurs, viennent nous exposer leurs faits et gestes dans un but, soit moralisateur, soit satirique, soit d’agrément. Ils prendront surtout place dans la chaire avec de Jacques de Vitry et Eudes de Cheriton et recevront une immense diffusion dans les milieux populaires par la bouche des prédicateurs des ordres mendiants”. (Welter, 1973: 106-107).

<sup>39</sup> Nota, contudo, H. J. Blackham que “when G. R. Owst calls him [Odo of Cheriton] and Nicole Bozon ‘La Fontaines of the pulpit’, that is not merely extravagant but mainly a clinical mistake, a confused perception in the case of Odo, who did not use fables in his sermons for the instruction of the laity designedly. For this purpose he used ‘parabola’. Fables he adopted, adapted, or invented for systematic exposure of the behavior of nobles and prelates” (Blackham, 1985: 51). A propósito das *Fabulae* compostas por Odo de Cheriton, explica Alain Boureau que “ces fables n’étaient pas destinées à la prédication par leur auteur, malgré l’usage qui en fut presque immédiatement fait. Par ailleurs, on possède deux recueils de sermons (sur les dimanches et sur les saints) où figurant des parabola; ce terme employé et défini par Eudes lui-même ne distingue les récits des *fabulae* que par leur usage dans la prédication ; il faut le comprendre comme un synonyme d’*exemplum*” (Boureau, 1992: 153). A propósito da utilização,

constituíam instrumento auxiliar imprescindível ao múnus da pregação os *promptuaria* de *exempla* e de fábulas de que são exemplo a *Summa Praedicatorum*, do dominicano John Bromyard, ou as *Narrationes*, de Odo de Cheriton (Perry, 1959: 29). Evidenciando uma análoga intenção persuasiva, bem como o reconhecimento do protagonismo de um destinatário – real ou suposto –, em função do qual se modela eficazmente a mensagem, torna-se, assim, indiscutível a convergência entre a função homilética do *exemplum* e a finalidade pedagógica da fábula (Strubel, 1988: 345). Importa ainda salientar que, sendo este diálogo intergenológico de sentido biunívoco, natural se torna que o *exemplum* catalise, como nota Claude Bremond, a metamorfose diacrónica de géneros como a fábula esópica (Bremond, 1998: 28). Por outras palavras, “los *exempla* sirven de fuente de inspiración a otras formas narrativas breves, que a su vez brindan nuevos temas a los autores de *exempla*” (Paredes, Gracia, 1998: 10).

Na verdade, a consistente migração da fábula para as recolhas de *exempla* constitui prova irrecusável da porosidade de fronteiras entre ambos os géneros, uma suposição aliás amparada pela preceptística que fazia radicar a sua distinção apenas na natureza real ou fictícia do comparante (Strubel, 1988: 344). Acentuando que tanto o *exemplum* como a fábula supõem mecanismos análogos de indução e analogia, o que explica a proximidade funcional de ambos, facilmente inferível a partir do *corpus* medieval, Strubel observa que a anteposição, no primeiro, do metatexto gnómico ou doutrinário o converte, forçosamente, na ilustração de uma regra previamente formulada. Por outro lado, ao passo que a fábula expressamente se auto-representa como discurso sintacticamente fendido, fraccionado em *narratio* e *interpretatio*, o *exemplum* tende a dissimular, pela dilação da moldura didáctico-explicativa, a cisão entre história e comentário. Por esse facto, “le problème principal de la fable est de pallier cette force centrifuge du récit. Les formules de transition entre anecdote et moralité sont le seul moyen dont elle dispose pour affirmer le double sens et l’exposer” (ibid.: 352). Obviar o risco de descomedimento narrativo na fábula, deixando-a render-se à tentação do conto e exonerando-a, desse modo, de uma impreterível função retórico-demonstrativa,

---

comparativamente escassa mas inequivocamente eficaz, no âmbito da prédica medieval, da fábula esópica, acrescenta ainda Blackham: They [the Aesopic fables] became the common property of Christianized Europe, valued as a linguistic discipline – as in the ancient world – and also for their moral content, although secondary meanings were as likely as not to be construed allegorically, with a theological sense. [...] Studies of the sermons of the time show the abundant use of *exempla*: moralized anecdotes, symbolic figures, legends, illustrative material of many kinds, including ‘fables’, all drawn from a variety of sources. In all this material the fable proper is least used, although occasionally it is used properly and effectively. (ibid.: 39)

implica, em contexto medieval ortodoxamente cristão, uma retonalização rectificativa da moralidade dedutível a partir dos *exempla* animais, designadamente os de procedência esópica. Com efeito, como justamente argumenta H. R. Jauss, a propósito da necessária refuncionalização cristã da fábula esópica, entendida agora como estratégia de *instructio moralis*,

Tra il mondo essenziale della favola classica, in cui tutte le figure protagoniste sono legate inevitabilmente alla loro natura e sono paradigmatiche proprio per l'obbligatorietà dei loro ruoli da un lato, e la pretesa esistenziale della morale cristiana, che esige la libertà di decidere tra bene e male, dall'altro, si apre una contraddizione che qui deve essere superata col semplice ricorso alla teoria socratica secondo cui nessuno fa il male volontariamente. (Jauss, 1989: 48)

Torna-se, assim, imperativa a reinterpretação teológica das *naturae* dos animais, perspectivados agora como emissários de um potencial psicagógico que, transcendendo tanto determinismo naturalista como tradição fabulística, permita codificar uma zoologia mística, sintonizada com os imperativos doxológicos cristãos, e o mesmo é dizer invariavelmente entrevista através de “óculos clericais”<sup>40</sup>. Por esse facto, numa deliberada hegemonização da economia simbólica do relato que, na figuração da animalidade, escolhe iluminar selectivamente a sua substância exemplar, é a lição moral a comunicar que predetermina o comportamento do animal (Martin, 1988: 440). A um tempo significativa e significado, *experimentum* e *exemplum*, a presença do animal exemplar pode ser solicitada, no plano da comunicação homilética, como tradução metafórica do vício ou da virtude<sup>41</sup>, compaginando-se, assim, com uma nítida tendência para a ostensão imagística, ao serviço da *actio* da pregação, ou como personagem-função interveniente numa micronarrativa recortada do repositório narrativo esópico.

---

<sup>40</sup> A expressão foi colhida em Franco Morenzoni (1999: 187). Nessa semiologia do *liber creaturarum* projecta-se o modelo da exegese bíblica, convertendo o animal no paradigma de um tríplice sentido espiritual: “[...] le sens allégorique au sens strict, pour les analogies avec l’histoire sainte; le sens tropologique ou moral lorsque l’animal apporte une leçon qui concerne le comportement humain; le sens anagogique s’il donne une image de la destinée de l’âme et des fins dernières”. (Van den Abeele, 1999: 135)

<sup>41</sup> Cf., a este propósito, as palavras de Marie Anne Polo de Beaulieu: “La puissance exemplaire des métaphores animalières est donc bien attestée dans le contexte homilétique. Elles sont très nombreuses dans les recueils d’*exempla*, qu’ils adoptent comme structure une typologie animalière ou bien un classement alphabétique par rubriques. On les retrouve en abondance dans les sermons. [...] Ces manipulations renvoient au procédé même de l’exemplification, qui permet de modeler les personnages humains ou animaux en fonction des thèmes religieux que leurs attributs ou leurs tribulations doivent illustrer”. (Polo de Beaulieu, 1999: 166)

Esta absorção monologicamente uniformizadora<sup>42</sup> da matéria-prima fabulística pelo *exemplum* é explicável num (arqui)gênero que se esquia permanentemente a qualquer tentativa de categorização tipológica. Como sublinha Claude Bremond,

Une foule d'*exempla*, la majorité peut-être, déroge par divers traits à la définition proposée: tantôt ils ne mettent pas en scène des personnages de la vie quotidienne mais des animaux, des saints, des personnages historiques, des entités allégoriques, tantôt ils ne racontent pas une histoire, mais développent une comparaison ou prennent appui sur des observations physiques, botaniques, zoologiques. À les prendre dans leur masse, ces *exempla* se présentent comme un agglomérat hétéroclite d'emprunts à des sources multiples, soit orales soit écrites. Le genre de l'*exemplum*, si genre il y a, apparaît d'autant moins homogène qu'il absorbe, sans en remanier en profondeur la thématique, des données qui portent la marque indélébile de genres au contraire très caractérisés: la fable animalière, la facétie, l'épisode hagiographique, l'extrait de chronique historique, etc. L'*exemplum* médiéval serait sous ce rapport, plutôt qu'un genre littéraire, une sorte de fosse commune où l'on trouve empilés les cadavres de multiples genres, littéraires ou non littéraires, pillés et souvent massacrés par de compileurs avides. (Bremond, 1998: 23-24)

Arquivo necrófago e camaleónico<sup>43</sup>, o *exemplum* alimenta-se de uma heterogeneidade que se diria hermeneuticamente incombinável de tradições retóricas e de modelos arquitectuais<sup>44</sup>. Ora, como sustenta ainda Bremond, só a sua instanciação num específico circuito comunicativo ou numa concreta moldura institucional lhe imprime a sua fisionomia reconhecível. Por isso, “une fable de Phèdre ou de Babrius, par exemple, devient un *exemplum* parce qu'un prédicateur s'en sert dans son sermon comme argument à l'appui de son entreprise d'édification. Mais il importe de souligner que ce message, envisagé dans sa thématique comme dans sa forme, ne perd pas sa

---

<sup>42</sup> “L'interprétation allégorique du bestiaire des fables a évolué au Haut Moyen Âge en intégrant la symbolique animale de la Bible. La morale médiévale de la fable semble donc claire et unanime, mais seulement si l'ont fait abstraction d'autres textes empreints d'une ambiguïté qui n'a rien à envier à celle des *Fables* de La Fontaine et s'écarte de l'interprétation chrétienne”. (Harf-Lancner, 2011: 207)

<sup>43</sup> Jean-Claude Schmitt atribui ao *exemplum* o expressivo epíteto de “camaleão da literatura medieval”: “L'*exemplum*, qui jamais ne se laisse saisir dans une forme stable, se prête, on l'a noté, à de nombreuses métamorphoses dans la synchronie comme dans la diachronie. Dans la synchronie, il ne cesse de faire des clinis d'oeil à ses voisins et, comme par mimétisme, de leur emprunter, suivant les circonstances, tel ou tel trait. L'*exemplum* c'est le caméléon de la «littérature» médiévale, qui tantôt prend les couleurs de la similitude, tantôt celui de la fable ou du conte pieux et, de proche en proche, du miracle, ou de la chronique, ou – sur un autre axe de développement – de la nouvelle”. (Schmitt, 1998: 407)

<sup>44</sup> O carácter tipologicamente aglutinante do *exemplum* é igualmente enfatizado por Hans-Joachim Schmidt: “Maintes choses peuvent être comprises comme des exemples, des phénomènes naturels, des proverbes, mais aussi la présentation des *casus*, dans les traités scientifiques de l'époque médiévale”. (Schmidt, 1998: 229)

qualité structurelle des fables en acquérant la fonction d'*exemplum*." (ibid.: 24). Na realidade, este carácter genologicamente transicional do *exemplum* permite deduzir, como nota o autor, que "l'*exemplum*, envisagé dans son essence, n'est peut-être pas à proprement parler un genre littéraire, mais tout au plus un genre de message, narratif et didactique, extra-littéraire" (ibid.: 28)<sup>45</sup>. Jean-Yves Tilliette, por seu turno, demonstrando a insuficiência de um critério restritivamente ideotemático na definição do *exemplum* medieval, e concebendo-o antes como uma função pragmática narrativamente concretizada, propõe a sua descrição não como "un récit qui vise a persuader", mas, mais rigorosamente, como "um mode de persuasion qui prend la forme du récit" (Tilliette, 1998: 65)<sup>46</sup>.

Ora, esta ampliação nocional da *função exemplar*, à luz da qual a narrativa, ao invés de ser tipificada a partir de constâncias tópicas ou de estratégias técnico-discursivas, se caracteriza pelo uso comunicativo que dela se faz<sup>47</sup>, permite compreender que a tradição esópica se tenha convertido – e, o que não é certamente casual, em concomitância com uma forte expansão da prédica mendicante – num repertório especialmente dinamizado por pregadores franciscanos e dominicanos. Se o século XIII constitui, assim, a época áurea do *exemplum*, agora em vernáculo e

---

<sup>45</sup> Reflexões análogas são expendidas por Jean-Claude Schmitt, para quem o *exemplum*, forma subordinada inscrita num macrodiscurso contextualizador, não constitui um género autónomo: "[...] l'*exemplum* ne constitue pas un «genre». À supposer d'ailleurs que les «genres», définis de manière stricte, existent véritablement, l'*exemplum* n'en est pas un, ne serait-ce que par la nécessité où il se trouve de toujours s'inscrire dans un autre discours, un sermon, un ouvrage d'édification, une chronique, un traité juridique, etc. L'*exemplum* n'a pas d'autonomie, pas même quand, consigné dans un recueil d'*exempla*, il est mis en réserve en prévision de nouveaux usages. Il n'a pas d'autonomie, même si historiquement, au gré de ses métamorphoses, il a pu tendre à «s'autonomiser» en prenant notamment la forme de la nouvelle. (Schmitt, 1998: 405)

<sup>46</sup> Já em estudo anterior, a propósito da variedade tipológica do *exemplum* no *Libro de los gatos*, María Jesús Lacarra defendia que "en una acepción general, *exemplum* será toda forma breve, narrativa o no, susceptible de servir de prueba para un argumento religioso" (Lacarra, 1986: 34). Hans-Joachim Schmidt sintetiza, nos seguintes termos, a oscilação entre a perspectiva genológica e a concepção retórico-funcional que, em alternância, têm dominado a história crítica do *exemplum* medieval: "La définition de l'*exemplum* oscille entre deux pôles: entre genre littéraire et procédé fonctionnel. Il y a en outre l'alternative entre une définition qui met l'accent sur la forme narrative et une autre qui est élargie aussi aux formes non narratives, comme les descriptions ou les sentences. En revanche, on a généralement cessé de fonder la définition de l'*exemplum* sur le contenu thématique faisant aussi sortir des critères le caractère religieux, qui certes continue d'être considéré comme très important, mais non nécessaire à la définition de l'*exemplum*. De même, la brièveté de la narration n'est plus considérée comme un critère distinctif. [...]" (Schmidt, 1998: 228).

<sup>47</sup> "Les récits appartenant à ces différents genres sont tous susceptibles de fonctionner comme *exempla*. [...] Ce qui importe, c'est davantage l'énonciation que l'énoncé. Les récits qualifiés d'*exemplaires* relevant donc moins d'une analyse générique ou structural, que d'une *pragmatique* [...] ou d'une *rhétorique*, c'est-à-dire d'un art dont l'objectif ne saurait se réduire à celui de «bien dire», ainsi qu'on en a parfois tendance à le faire, mais qui s'intéresse aux différents modes de persuasion". (Lucken, 2011: 220)

engastado no sermão<sup>48</sup>, compreende-se que Jeanne-Marie Boivin tenha recentemente colocado em relevo a produtiva aliança firmada entre a fábula e o sermão, denominando esse mesmo período como o “tempo das fábulas” (*apud* Polo de Beaulieu, 2011: 155). Os sermonários, os tratados de edificação ou as recolhas de *exempla* oferecem numerosos testemunhos de um interesse persistente pelo fundo fabulístico antigo, ampliando-o e renovando-o, em observância dos novos requisitos catequéticos, ao ponto de as colecções de fábulas medievais, em latim ou em vernáculo, não se distinguirem funcionalmente de verdadeiras recolhas de *exempla* (Lucken, 2011: 229)<sup>49</sup>. Justapondo-o, por vezes, a um artificioso aparato alegórico, os pregadores descobrem no filão narrativo esópico um inestimável auxiliar pastoral, por meio do qual conseguem tornar transitiva, para os *simplices* ou *agrestes*, a opacidade teológica das verdades espirituais. Como explica Marie Anne Polo de Beaulieu,

Les frères mendiants, particulièrement les Dominicains, se sont emparés, entre autres, du trésor narratif des fables pour les mettre au service de leur prédication *ad populum* très porche des *Sermones vulgares* d’un Jacques de Vitry. La différence réside dans la sophistication croissante des plans adoptés pour classer les récits et leur donner un encadrement didactique fort de manière à contrôler la signification des fables mises au service du message pastoral. (Polo de Beaulieu, 2011: 158)

Este trabalho hermenêutico de aclimação doxológica da fábula antiga implicou, como facilmente se deduz, hábeis malabarismos exegéticos e necessários deslocamentos semânticos. Neste processo de reconversão ideológica, F. Whitesell distingue três possibilidades de absorção da fábula pela narrativa exemplar: ora a fábula anterior era reformulada, por forma a amoldar-se ao programa retórico do autor cristão, ora era simplesmente transplantada do seu substrato pagão e inscrita num renovado contexto doutrinário, ora, enfim, se optava pela sua invenção *ex novo*, assim acrescentando o já volumoso caudal narrativo de *exempla* (Whitesell, 1947: 353). Ora, no termo deste processo de cristianização do *thesaurus* narrativo esópico, não é infrequente que o relato fabulístico, onde originalmente contracenam personagens

---

<sup>48</sup> “The sermon-story recorded a great number of new fables and, by inference, played a large part in their creation and variation. Such collections as those of Burchard Waldis and La Fontaine would be unthinkable without the new material first recorded if not created by the collectors of *exempla*”. (Whitesell, 1947: 358)

<sup>49</sup> Observa Frederick Whitesell que “[...] in the collections of *exempla* fables very often occur in clusters, so that whether an *exemplum* is or is not to be considered a fable can sometimes be left to the judgment of the compiler of the collection”. (Whitesell, 1947: 349)

fictícias que corporizam papéis narrativos codificados, adopte a gramática de veridicção mobilizada pelo *exemplum* de tipo realista (Polo de Beaulieu, 2011: 167), verdadeira “Bíblia da vida quotidiana” (ibid.). Na sua transdução cristã exemplar, a *narratio ficta* que a fábula propõe – sobretudo quando nela os animais falam<sup>50</sup> – compensa a sua *auctoritas* ambígua<sup>51</sup> com a sagesa proverbial dos antigos ou através do recurso ao *locus* da sua origem esópica hipotextualmente consignada<sup>52</sup>, enquadrando a acção animal numa cenografia verosímil e reforçando a analogia entre o *casus* animal e o universo humano. Embora ambos comprometidos com a ilustração da “evidência estética do sensível”, *exemplum* e fábula distinguem-se pela “maior força do factual” (Jauss, 1989: 47) do primeiro fundado na narrativização de um precedente histórico apresentado como autêntico<sup>53</sup>.

Ainda assim, são indisfarçáveis as afinidades entre fábula e *exemplum*, tanto no domínio dos expedientes narrativos, como no tocante à orientação pragmático-injuntiva da enunciação, como, enfim, no que respeita ao contexto ideológico de que derivam e que refractam pelo espelho oblíquo da ficção. Partícipes, em igual medida, do oral e do

---

<sup>50</sup> Como relembra, nas *Etimologias*, Isidoro de Sevilha, a fábula esópica caracteriza-se por atribuir aos animais a faculdade da linguagem humana: “Fabulas poetae a fando nominaverunt, quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae. Quae ideo sunt inductae, ut fictorum mutorum animalium inter se conloquio imago quaedam vitae hominum nosceretur. (I, 40, 1)”. (*apud* Foehr-Janssens, 2011: 321).

<sup>51</sup> Relativamente à *auctoritas* de *exemplum*, fábula e parábola, sustenta Hans-Joachim Schmidt que “L’*exemplum* gagne sa capacité à convaincre et à démontrer grâce à la prétendue authenticité de l’exemple présenté. La vérité historique joue donc un rôle important pour sauvegarder la fonction persuasive. Fable et parabole sont moins convaincantes”. (Schmidt, 1998: 228)

<sup>52</sup> Como acentua Jean-Marie Schaeffer, “le texte «ésopique» fonctionne comme modèle d’où l’on tire des prescriptions d’écriture pour l’invention de nouveaux récits fonctionnant comme «fables». Les rhétoriciens ont ainsi proposé de partir d’une moralité «ésopique» et d’inventer sur cette moralité une nouvelle fable. Étant donné la variabilité du lien herméneutique entre la fable et sa translation transcendante (c’est-à-dire en fait le haut degré d’indétermination de la moralité), l’invention de fables nouvelles risque évidemment d’introduire une certaine dispersion thématique, la même moralité pouvant se référer selon les époques à des domaines d’objets ou de valeurs les plus divers. On note ainsi au moyen âge l’introduction massive d’anecdotes issues de la vie du clergé et qu’on plie avec plus ou moins de bonheur non seulement à la règle constitutive de la translation herméneutique, mais encore à l’allure formelle des fables transmises par la tradition antique”. (Schaeffer, 1985: 361)

<sup>53</sup> “Questi sono anzitutto l’*exemplum* e la favola che già nella tradizione antica erano pienamente sviluppati al livello letterario e furono anche oggetto di trattazione per la teoria retorica. Qui basti ricordare la teoria aristotelica del paradigma (*Reth.* II 20). Il suo effetto sull’indottrinamento Cristiano dei laici si può sommariamente sintetizzare così: l’*exemplum*, come la favola, vive dell’evidenza estetica del sensibile, ma è superiore all’esempio inventato per la maggiore forza del fattuale, in quanto esempio fornito dalla prassi. Nell’uso cristiano gli *exempla* potevano essere sfruttati contro i filosofi pagani e la loro pretesa che solo al pensiero razionale e ai suoi strumenti logici sia riservata la conoscenza del vero. La convinzione cristiana del maggiore peso che spetta a ciò che è attestato storicamente, rispetto a ciò che è solo pensato, all’azione visibile in quanto realizzata, rispetto al puro impianto dottrinale («Christus primo docuit factis quam verbis») può essere uno dei motivi per cui l’*exemplum* nella diffusione della dottrina cristiana acquistò nuovo valore e fu innalzato al livello letterario”. (Jauss, 1989: 47)

escrito, do erudito e do popular<sup>54</sup>, fábula e *exemplum* dinamizam uma verdadeira *ars memorativa*<sup>55</sup> que permite comunicar eficazmente as *imagines agentes* que se pretende imprimir no espírito do ouvinte-leitor. Empenhados em *mostrar*<sup>56</sup>, traduzindo por meio de *visibilia* ou *palpabilia* a intangibilidade abstracta do dogma ou da lição, ambos os géneros evidenciam uma nítida dimensão icástica – e bastará recordar a relação de convivialidade complementar que, desde cedo, se estabelece entre o texto verbal da fábula e o texto pictórico da ilustração que, muito frequentemente, a acompanha – que terá que entender-se como mais uma das estratégias coadjuvantes de um concertado programa narrativo de didactismo transparente. É ainda a sua concreção diegética que torna recomendável, na fábula como no *exemplum*, o recurso a uma sintaxe narrativa unilinear e a categorias morais esquemáticas, subsumindo a complexidade da existência

---

<sup>54</sup> As fábulas esópicas eram, na Idade Média, e em virtude da sua modalidade mista de transmissão, indissociáveis tanto da tradição oral, como da cultura escrita. Como notam A. Burrus e H. Goldberg, várias circunstâncias podiam justificar a passagem a escrito da fábula: “A first step in an examination of fabular orality is to think about how and why fables are written down. As we have said, from time to time scholars have collected them to compose rhetorical or moral reference guides. At other times they recorded them in order to preserve traditional material as an expression of cultural pride, while in other cases folktales were transformed into poetic works meant to be read consecutively for entertainment. Finally, as a part of an author’s cultural consciousness they were woven into longer narratives, or they lived on as mere allusions”. (Burrus, Golberg, 1990: xv). Maria Anne Polo de Beaulieu coloca em evidência o processo de refolclorização de temas cultos estimulado pela difusão, a partir do púlpito, da matéria fabulística antiga: “La situation d’intermédiaire culturel de l’*exemplum* en fait un remarquable poste d’observation des échanges culturels complexes à l’œuvre dans la société médiévale. Le cas particulier des fables est éclairant d’un processus de (re)folklorisation de thèmes savants ou devenus savants. En effet, de nombreuses fables anciennes ou plus récentes transmises aux fidèles par la prédication se retrouvent par la suite dans le corpus des contes animaliers ou autres, repérés par les folkloristes au XIXe et XX siècles”. (Polo de Beaulieu, 2011: 168-169)

<sup>55</sup> “Exercice de parole vive autant que lue, depuis ses origines et jusqu’aujourd’hui même, elle communique et se communique avec l’aisance de la lumière et du son: peut-être parce que sa vocation et sa visée sont essentiellement mémorielles (l’allégorie du récit de fable est une transposition destinée à impressionner l’esprit, à s’y imprimer); et puis aussi parce que sa vertu et son intention sont mnémotechniques (frappante, la narration allégorique se résout par un déchiffrement frappé comme une maxime à vocation de viatique); enfin parce que sa brièveté économe et souple fait qu’on en saisit aisément l’esprit et qu’on en apprend facilement la lettre: même si elle excite l’imagination et exerce le jugement, son génie pactise d’abord avec la mémoire. Bref, pour ces raisons et d’autres encore, la fable possède une transmissibilité hors pair” (Dandrey, 2011: 12-13). Como refere Cristina Lavinio, “molte delle caratteristiche anche stilistiche della fiaba possono dunque spiegarsi in rapporto con la memoria, e si possono suddividere: a) in dispositivi atti a facilitare il ricordo; b) in tratti che, dovuti originariamente a limiti della memoria, vengono recuperati positivamente all’interno del codice fiabesco, diventandone anzi caratterizzanti”. (Lavinio, 1987: 44)

<sup>56</sup> Afirma Patrick Dandrey, aludindo à inclinação ostensiva da fábula esópica: “En effet, le récit ésofique «montre» par métaphore, figure de substitution qui exerce et excite l’esprit: il opère par psychagogie, son génie le porte, s’il accomplit entièrement, à la poésie. La morale, elle, «montre» par comparaison: elle appose les univers en rapportant celui du rêve à la veille, celui du conte à la réalité, celui du mensonge à la vérité”. (Dandrey, 2011: 20). A dimensão manifestativa do *exemplum* – e ela é decerto extensiva à fábula – é também salientada por Carlo Delcorno: “[...] l’*exemplum*, come tutti i procedimenti impiegati nella costruzione della predica, è subordinato al principio della *manifestatio* che regola il pensiero e l’arte dell’età gotica, cioè alla necessità di elencare e illustrare un enunciato in tutti i suoi aspetti”. (Delcorno, 1989: 10)



humana a um conjunto finito de possíveis éticos<sup>57</sup>. Na Idade Média, *exemplum* homilético e fábula cristianizada são, em igual medida, determinados pelo teocentrismo estrutural que informa os géneros de pragmática didáctico-edificante. Organizados em torno do modelo agonístico da psicomaquia – ou de declinações suas, como o progresso ou a batalha, podendo ainda revestir as variantes mais amenas do debate e do diálogo, cenários narrativos habituais em géneros de natureza alegórica (Fletcher, 1964) –, a ambos subjaz a crença na natureza imutável e paradigmática da conduta humana postulando, em função dela, a pertinência transtemporal da lição.

A bifurcação entre *narratio* e *interpretatio* que determina tanto a *dispositio* cindida com o *ethos* persuasivo de fábula e *exemplum* encontra o seu prolongamento na sua pragmática intervalar, expressa numa oscilação entre *instructio* moral e *consolatio* secular, uma ambivalência que, cristalizada em *topos* exordial, ecoará insistentemente nos prólogos de inúmeras recolhas. Se a cidadania literária de ambos os géneros implica o forçoso reconhecimento da sua eficácia pastoral e edificante, o prazer da ficção que neles se insinua participa explicitamente da vertente lúdica do *delectare*. Num gesto conciliatório, corrente em finais da Idade Média, por meio do qual se reedita a tópica horaciana do *dulce* e do *utile* e que não deixará de ter fundas repercussões em especial na legitimação da fábula esópica, “*delectare* became the function of the narrative surface, *prodesse* the function of the spiritual truth embodied in the fiction”. (Olson, 1986: 22). Ratificando o corte sintáctico e estrutural entre micronarrativa e discurso gnómico ou moralizante, esta especialização das zonas textuais permite ampliar, sem risco hermenêutico, o espaço destinado à ilustração ficcional e ceder, mesmo no interior

---

<sup>57</sup> A este propósito são particularmente estimulantes as reflexões de Howard Needler, para quem a situação excêntrica da fábula, no sistema literário medieval, a posiciona numa encruzilhada crítica. É, de acordo com o autor, a sua equidistância judicativa que parece habilitá-la a uma figuração imparcial da natureza humana: “Unlike larger literary genres, which create an order of their own through their poetic fictions, fable presupposes an order. [...] Perusal of almost any animal fable, however, will suggest that the assumed order is viewed from different perspectives. One of these is the view of an idealized morality that respects honesty and innocence, demands succor for the weak and needy, shows gratitude where thanks are due, pays debts and reciprocates kindnesses, and so on. The other view is of a dog-eat-dog world characterized by greed, exploitation, ingratitude, viciousness, pitilessness, and so on. In a typical fable both perspectives are present. [...] Fable has nothing to say of the morally well-ordered world in own right, or of the corrupted order of tyrants and exploiters in *its* own right; it finds its proper interests in the manifold and endlessly varied intersections of these two. For this reason fable is an unusually marginal form, even among the forms of literature, the most marginal product of the human mind; it lies in wait for its animal characters between field and hedgerow, river and bank, and its essence resides in the capture of a scene at a critical juncture, where its two faces are both clearly visible [...]. The often quite elaborate detached “morals” of medieval (and, even more, of seventeenth and eighteenth-century) fable books seem to represent adjustment of the fable’s bipolar vision through a movement of thought subsequent to the primary perception of the fable itself. The morals of fables point one way only, but fable itself is at a crossroads”. (Needler, 1991: 437-438)

dos limites sintagmaticamente constrangidos da *narratio*, à sedução do conto<sup>58</sup>. Este *ludus* narrativo vigiado não pode, em ambos os casos, ser desvinculado de uma atenção ao mundo que, quase sempre, se exprime através da prevalência de um registo de tonalidade realista. Se já em relação à fábula antiga Rodriguez Adrados insistia “en sus rasgos de contenido «cómico», realista y basado en la naturaleza, todo ello dentro de un carácter simbólico que comparte com otros géneros” (Rodríguez Adrados, 1979: 58-59), sobre o *exemplum* medieval considera Salvatore Battaglia constituir ele uma espécie de “anti-bíblia”, restituindo do mundo uma “paisagem mais livre” que a letra das Escrituras, constrangida por uma ortodoxia míope, se encontrava impedida de representar (Battaglia, 1965: 474)<sup>59</sup>.

Esta progressiva autonomização das funções narrativa e interpretativa permite compreender a autonomização do metadiscorso moral, no caso do *exemplum*, ou do epimítio, no da fábula<sup>60</sup>, bem como a sistemática reciclagem do mesmo argumento narrativo, justificando, por outro lado, a proliferação de colecções de *exempla* organizados por critérios lógicos (pelo recurso a *distinctiones*) e ordenados alfabeticamente ou de recolhas de fábulas originalmente indexadas pelo seu promítio<sup>61</sup>, com vista à sua mais ágil aplicação moral. Discursos secundários, encaixados num macrotexto enformante ao qual se encontram semântica e compositivamente subordinados<sup>62</sup>, tanto o *exemplum* como a fábula tendem a aglomerar-se, num processo

---

<sup>58</sup> Ressalve-se, contudo, que “si le lecteur peut toujours avoir plaisir à écouter les blagues et les récits divertissants dont sont composées les fables, il ne doit pas s’y arrêter. Il doit les dépasser pour atteindre les mots utiles et profitables qui se situent à la fin. La moelle et la mie du sens que contiennent l’os ou la croûte de la fiction ne se donnent qu’au terme de la lecture. C’est là que se trouve la vérité. Les moralités sur lesquelles s’achèvent les fables représentent en quelque sorte de manière formelle le sens que le lecteur doit en dégager. Elles sont chargées de mener à bien le processus signifiant impliqué par la lecture, à l’aide d’un énoncé auquel on attribue le pouvoir d’en formuler explicitement la vérité”. (Lucken, 2007: 117)

<sup>59</sup> Explica o autor: “[...] mentre nella Bibbia la prospettiva umana è chiusa in una suggestiva e come intangibile solennità, l’esempio invece accoglie un paesaggio più libero, anche se in forma di schema e di paradigma”. (Battaglia, 1965: 481)

<sup>60</sup> Como refere F. Vieillard, “les moralités semblent avoir leur propre tradition mouvante et pas forcément superposable à celle de la partie narrative des fables”. (Vieillard, 1989: 382)

<sup>61</sup> Como, partindo das investigações de B. E. Perry, sintetizam Victoria Burrus e Harriet Goldberg, “the function of the promythium was to index the fable under the heading of its moral application for the convenience of the writer or speaker. After a time, the promythium became a brief summary and was added at the end as an explanation – an epimythium. At this point, when headings had ceased to be thought of as indexing devices, compilations began to be designed to be read consecutively, and, in their new literary existence, promythia and epimythia were integrated into the body of the tale”. (Burrus, Goldberg, 1990: vii)

<sup>62</sup> “[...] la fable présente, du moins à son origine, la caractéristique frappante de ne pas jouir d’une existence textuelle autonome. Elle n’apparaît d’abord qu’insérée ou greffée dans un tissu textuel d’une autre nature, au sein duquel elle constitue un sous-ensemble distinct et clairement délimité, mais non pas indépendant. Cette grande souplesse d’emploi (ou de remplacement) de la fable, mode narratif-argumentatif

de anexação paratáctica, em colecções ou recolhas que, para além de constituírem uma marca distintiva de um género textualmente gregário, condicionam, em grande medida, a sua modalidade de recepção, ao mesmo tempo que favorecem a sua intensa circulação transtextual<sup>63</sup>. Para Armand Strubel, contudo, a inscrição da fábula e *exemplum* nestes conjuntos produz, em ambos os géneros, consequências de ordem distinta:

L'exemple et la parabole sont un moment dans un discours plus vaste, qui leur donne leur sens. Ils apparaissent volontiers par paires ou par séries. De même, la fable isolée est rare. L'unité littéraire dans le registre de la fable, c'est le recueil, désigné par son *auctor* (*Romulus*, *Isopet*, *Esope*), Mais la signification de ces agrégats n'est pas semblable: l'exemple et la parabole sont étroitement dépendants de l'ensemble qui en actualise le sens virtuel (à cet égard, les collections d'exemples par thèmes ou par ordre alphabétique, sont atypiques, car il s'agit de répertoires et non de textes qui mettent en oeuvre les exemples); pour la fable, le recueil constitue un espace où le sens naît d'une interférence subtile entre l'unité et la totalité. Elle existe au départ dans une collection léguée par la tradition, et que l'on traduit ou adapte, en coupant ou en rajoutant. L'homogénéité des comparants (surtout animaux) et la reprise d'une démarche identique créent une cohérence globale, à la fois formelle et thématique. Les «moralités» se répartissent en lignes de forcé, dont il possible de dégager les constantes [...].

Assim, no caso da fábula, a menção ao patrocínio da compilação por um proto-autor (seja ele Esopo ou Romulus) representa, nas colecções medievais, um estilema protocolar de autolegitimação, constituindo, como sugere Jeanne-Marie Boivin, uma das “supercherries du recueil” (Boivin, 2005: 459)<sup>64</sup>. Na intimação da *auctoritas* primordial

---

avant d'être genre mineur de plein exercice, s'explique sans doute par ce caractère tout simple qu'elle est faite pour être déchiffrée activement”. (Loayza, 2011: 45)

<sup>63</sup> Observa Marie-Louise Ollier, a propósito do efeito formalizante das recolhas medievais: “Il y a pourtant un mode de regroupement dépourvu de toute marque formelle, observable dans ces collections de *sententiae*, *exempla*, proverbes qui, pendant tout le moyen âge ont servi d'aide-mémoire, de réservoir où puiser selon les besoins. Quoique parfois très proches, par le contenu, des textes précédents, ceux-ci s'en distinguent par une sorte de secondarité: de n'être pas contenues par un cadre, les pièces qui les constituent ne sont pas plus autonomes, tout en étant également indépendantes les unes des autres. Plus exactement, en l'absence de tout enchaînement syntagmatique, lâche ou étroit, elles ont en commun de fournir les éléments d'un même paradigme, à chaque fois passibles d'être mobilisés dans un discours nouveau. D'une certaine manière, elles fonctionnent plutôt comme des fragments de discours, voués à n'actualiser leur virtualité que par intégration à une unité supérieure. Le recueil se définit alors comme le paradigme lui-même, liste ouverte. Par là se récapitule un savoir pragmatique, une expérience en principe exhaustive, non point vraiment mise en ordre, mais en quelque sorte découpée selon la diversité des situations et des cas”. (Ollier, 1983: 71)

<sup>64</sup> “*Romulus Tiberino filio*... La collection d'apologues en prose à laquelle presque tous ceux du Moyen Âge remontent avait été revendiquée dans la dédicace par un certain «Romulus», qui prétendait les avoir traduits du grec pour «son fils Tiberinus». Comme il s'agit essentiellement de paraphrases de Phèdre, on voit que ce pompeux pseudonyme, tôt gratifié par certains copistes d'un titre d'*imperator*, et qui avait

desse fabulista mítico por antonomásia torna-se inteligível a necessidade de referendar um modelo de escrita, disciplinando, pelo monologismo centrípeto da lição, a liberdade centrífuga do conto. Trata-se, pois, de dissolver a “falha analógica”, que constitui o risco que qualquer fábula se vê forçada a enfrentar, orquestrando harmoniosamente o multilóquio babélico dos animais<sup>65</sup>.

#### 4. *In limine*: para uma poética da animalidade exemplar

Oscilando entre a codificação, ainda que sumária, de uma poética da fábula e a legitimação da sua *utilitas* retórica, caberá aos prólogos das recolhas – ou de outras obras de tipologia diversa onde ela surge ocasionalmente interpolada – preceituar um modo de leitura. Enquanto espaço apresentativo liminar, onde, mesmo que em registo de elíptica discrição, é permitido ao autor, tradutor ou compilador inscrever a sua vocalidade, o prólogo<sup>66</sup> — sobretudo na sua modalidade *ante rem* (Schaeffer, 1987: 36) — não deixa de tematizar aspectos atinentes à natureza do texto sequente ou às fontes compulsadas. Com frequência, estatui um modo de leitura figural que, obviamente, não pode deixar de conectar-se com a matriz hermenêutica decalcada da *lectio divina*.

Isso mesmo se verifica no prólogo anteposto ao único fabulário medieval conservado em português — o *Livro de Exopo*, transmitido por um único manuscrito quatrocentista, mas, plausivelmente, redigido ainda no decurso do século anterior —,

---

sans doute encore moins de consistance que le nom d'Ésope, n'est qu'une des supercheries du recueil. Mais il caractérise assez bien le corpus de fables antiques parvenu à l'Occident médiéval: exclusivement romain et tardif, les recueils de Phèdre et de Babrius n'ayant été transmis qu'à travers des remaniements latins du début du V<sup>e</sup> siècle. En donnant le nom de *Romulus*, ou aussi bien d'*AEsopus*, à toutes les collections latines en vers et en prose plus ou moins directement dérivées de ces paraphrases, les fabulistes médiévaux consommaient la tradition qui, depuis le V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. avait rapporté tous les apologues à leur père mythique et les avait progressivement confondus avec celui-ci, en même temps qu'ils exhibaient le statut singulier d'un genre, selon Gérard Genette, «presque intégralement hypertextuel», où l'hypotexte reste si prégnant que l'hypertexte peine, pendant la plus grande partie de son histoire, à se constituer en instance auctoriale.” (Boivin, 2005: 459-460)

<sup>65</sup> Colho a expressão “falha analógica” nas reflexões desenvolvidas por Ana Paiva Morais que, a propósito da exemplaridade animal, observa: “Os ensinamentos provenientes dos «animais» pertencem ao universo das coisas simples e inscrevem-se numa teoria da humildade significativa; mas eles são, ao mesmo tempo, sintoma da inscrição do elemento desregulador – a linguagem do irracional, um modo de produzir sentido a partir de um fundo natural heteróclito («a natureza diversa») – num universo da palavra que é entendida como completamente cerrada sobre a regra, podendo, então, a moralidade constituir parte de um simulacro da perfeição alegórica do *exemplum*”. (Morais, 2007: L)

<sup>66</sup> “Une voix d'auteur se résume souvent à très peu de choses dans un fablier traduit: une première personne du singulier subtilement glissée dans une moralité, une fable légèrement modifiée, une moralité remaniée, etc. Mais, le plus souvent, ce sont les zones liminaires du recueil – prologue ou épilogue – ou de chaque fable – promythion ou épimythion – qui sont les meilleurs révélateurs de la personnalité de l'auteur”. (Brun, 2004: 30)

mas também nos textos proemiais de tratados de espiritualidade ou obras didáctico-alegóricas que mantêm estreita afinidade com a fértil tradição das recolhas de *exempla*. Encontram-se neste caso o tratado de edificação intitulado *Horto do Esopo*, redigido em finais do século XIV ou princípios do século XV, ou a tradução portuguesa da *Confessio Amantis*, de John Gower<sup>67</sup>, realizada em época aproximada.

Colocando protocolarmente as “muitas estoiras ffremosas d.animalias, de homens e de aves e de outras coisas” (Calado, 1994: 38) sob a égide da *auctoritas* bifronte de Esopo e de Romulus<sup>68</sup>, e destacando o programa de pedagogia narrativa que, por seu intermédio, se aspira a concretizar, o tradutor do *Livro de Exopo* glosa, no prólogo da colecção de fábulas, as tópicas ditologias metafóricas *flor/fruyto* e *casca/meolo*<sup>69</sup> que, prefigurando a sintaxe binária das micronarrativas, preceitua a necessidade de uma leitura de complexidade graduada que transcenda o invólucro externo da *narratio* para atingir o cerne espiritual da *interpretatio*:

E assemelha este sseu livro a hũu orto no quall estam flores e|fruytos. Pellas forres sse emtemdem as estoiras e pelo fruyto sse entende a sentença da estoria. E convida os homens e amoesta.os que venham a colher das frores e do fruyto. Ainda compara este sseu livro aa noz, que ha dura casca, e aos pinhoões, que dentro teem ascomdido o meolo, que he saborido. Assy este livro tem em ssy escondido muytas notyavees semtenças. (ibid.: 38)

Recomendado o regime de transposição figurativa e assinalada a dissimulação de sentido operada pela história alegórica, estes símiles entreglosam a díade *prodesse/delectare*, reconhecendo expressa superioridade hermenêutica ao *meolo*, isto é,

---

<sup>67</sup> Manuela Faccon refere que “el volumen de los ocho Libros de Gower parece haber llegado primero a Portugal, en donde fue traducido a finales del siglo XIV o a comienzos del XV en el ambiente cortesano de la nueva dinastía de los Avis, recién emparentada con la casa inglesa, gracias a la unión del Gran Maestre con la hija mayor de Juan de Lancáster”. (Faccon, 2007: 31)

<sup>68</sup> Jeanne-Marie Boivin salienta que “le trait le plus marquant des fables compilés chez Phèdre (et quelques autres) par Romulus est qu’elles sont presque exclusivement animalières. Les animaux sont à toutes les époques les emblèmes des fables, des acteurs symboliquement prépondérants mais qui n’ont pas toujours été numériquement prépondérants”. (Boivin, 2011: 287)

<sup>69</sup> Como observa Christopher Lucken, “Les principales métaphores que l’on rencontre par ailleurs dans les recueils de fables du Moyen Âge comme l’*Isopet I-Avionnet* et l’*Isopet de Lyon* sont la cosse et la noix, ou encore l’écorce et le noyau. La fleur, la cosse et l’écorce représentent le versant extérieur du langage, tandis que le fruit, la noix ou le noyau en illustrent l’intérieur. Les uns s’adressent aux sens de la vue ou de l’ouïe, les autres sont destinées à la bouche et doivent être mangés: plutôt que de chercher à satisfaire le sens interne du goût, cependant, ils apparaissent avant tout comme une nourriture. Celle-ci alimente l’âme davantage que le corps” (Lucken, 2007: 107)

à moralidade ínsita no conto e lapidariamente vertida no epimítio<sup>70</sup>. Assim, numa replicação evidente do modelo exegético escriturístico, postula-se a essencial exorbitação da letra como condição de acesso ao verdadeiro sentido, situado para além do nível superficial da efabulação. Como sintetiza Christopher Lucken,

Si le lecteur peut toujours avoir plaisir à écouter les blagues et les récits divertissants dont sont composées les fables, il ne doit pas s’y arrêter. Il doit les dépasser pour atteindre les mots utiles et profitables qui se situent à la fin. La moelle et la mie du sens que contiennent l’os ou la croûte de la fiction ne se donnent qu’au terme de la lecture. C’est là que se trouve la vérité. Les moralités sur lesquelles s’achèvent les fables représentent en quelque sorte de manière formelle le sens que le lecteur doit en dégager. Elles sont chargées de mener à bien le processus signifiant impliqué par la lecture à l’aide d’un énoncé auquel on attribue le pouvoir d’en formuler explicitement la vérité. (Lucken, 2007: 117)

Embora não se reporte especificamente à partição bitextual da fábula, também o autor anónimo do *Horto do Esposo* não deixará de recuperar, no que diz especificamente respeito aos textos sagrados, a dialéctica de sentido literal e sentido espiritual<sup>71</sup>. A primeira abordagem da obra que, não constituindo *stricto sensu* uma recolha de *exempla*, participa, ainda assim, desse “ciclo literário de vasta ondulação” (Martins, 1948: 170), coloca-nos em contacto com uma compilação heteróclita de narrativas breves de vocação acentuadamente edificante e alegórica. A reconversão doutrinária deste sincrético arquitecsto narrativo é objecto de fundamentação pelo autor que, no prólogo, alude ao pedido que lhe fora endereçado pela “irmã e companheira da casa divinal e humanal”<sup>72</sup> – que compusesse “[...] em linguagem ùu livro dos factos antigos e das façanhas dos nobres barões e das cousas maravilhosas do mundo e das propiedades das animalias pera leeres e tomares espaço e solaz em nos dias em que te

<sup>70</sup> Cf. “Si l’écrivain doit mêler l’agréable et l’utile, il en est de même pour le lecteur. La fleur et le fruit peuvent toujours être cueillis séparément, ainsi que le remarque l’auteur de *l’Isopet I-Avionnet* ; comme l’affirmait Horace, toutefois, il est préférable de les maintenir unis l’un à l’autre et de les prendre ensemble ». (Lucken, 2007: 108).

<sup>71</sup> No *Horto do Esposo*, as reflexões expendidas a propósito do *modus legendi* das Escrituras e o modelo de *lectio divina* proposto fundamentam-se no postulado essencial de que “[...] a Sancta Scriptura diz ùa coisa em figura d’outra” (Nunes, Godinho, 2007: 33). Assim, torna-se imperativo *trespassar* a estrita literalidade da história (a *superficies narrationis*) para aceder ao sentido espiritual (a *interna mysteriorum medulla*). (Lubac, 1959: 482)

<sup>72</sup> É, para o que nos ocupa, irrelevante se a irmã mencionada no prólogo corresponde a uma figura empírica ou constitui uma ficção de autolegitimação textual, como pretende Ronaldo Menegaz: “No entanto, é bom ter em mente que essa irmã, toda aberta para o saber humano e pouco preocupada com o divino, pode ser bem uma ficção, uma figura de retórica, para representar a necessidade de chamar as almas preocupadas com as coisas deste mundo a desprezarem os bens terrenos e se voltarem para as verdades eternas”. (Menegaz, 1993: 60)

convem cessar dos trabalhos corporais” (Nunes, Godinho, 2007: 3) –, numa remissão explícita para o desvio da trajectória narrativa inicial (ou *palinódia*, para recuperar um termo de Dominique Boutet<sup>73</sup>), justificado em função de um compromisso necessário – mas reconhecidamente instável – entre fruição (estética) e doutrinação (ética):

E por em nom te quise escrever livro simpliz daquelas cousas que tu demandaste. Mais trabalhei-me fazer este livro das cousas conteudas em nas Escripturas Sanctas e dos dizeres e autoridades do doutores católicos e de outros sabedores e das façanhas e dos exemplos dos sanctos homees. E com esto misturei as outras cousas que me tu demandaste, assi como pude segundo a baixeza do meu entendimento e do meu saber. (ibid.: 5)

Ao naturalizar a *mestura* da pluralidade de esteios genológicos que coabitam no tecido textual e a tensão ideológica resultante da *compilatio*, o autor implicitamente admite a exemplaridade potencial das múltiplas fontes seculares e devotas por ele convocadas, reconduzindo-as a um monismo exemplar-demonstrativo que torna doutrinariamente inócuo o eventual excesso de sentido nelas inscrito<sup>74</sup>. Do repertório narrativo explorado, e submetidas a idêntico crivo hermenêutico, constam, naturalmente, a *similitudo* animal dos bestiários e a fábula. Nestes casos, numa previsível retoma da dialéctica figural de letra e sentido, o animal funciona, em concomitância, como significante e significado ou, nas palavras de Claude Bremond, “il y a d’une part l’animal que nous dirons *exemplifiant*, d’autre part la notion *exemplifiée*” (Bremond, 1999: 112). Assim, o animal não é senão convocado como *analogon* moral do humano, possibilitando uma *iluminação pictural* da opacidade dogmática com nítidas preocupações de transitividade, sobretudo junto de um público de *simplices*, imprevisto para penetrar nas subtilezas da doutrina com os “olhos do entendimento”,

---

<sup>73</sup> As seguintes reflexões de Dominique Boutet podem, sem alteração significativa, aplicar-se à proposição preambular do autor-compiler do *Horto do Esposo*: “On sait que les prologues de recueils de fables, de Phèdre jusqu’à La Fontaine, donnent comme justification de leur poétique l’union du profit moral et du plaisir de l’anecdote. [...] L’opposition entre les deux conceptions traverse parfois un même texte: ainsi l’*Isopet I*, qui dans son prologue utilise la métaphore de la noix dans laquelle le fruit est inséparable de la coque. De cette «palinodie», Jeanne-Marie Boivin conclut que «ces fabulistes médiévaux ne parviennent au fond pas à admettre, c’est le mélange des *joca* et des *seria*, constitutif de l’apologue, mais qui contrevenait à l’idée qu’ils se faisaient des oeuvres didactiques. [...] Cette dualité de conceptions est pour nous intéressante, dans la mesure où elle est de nature à réduire l’écart que l’on pourrait percevoir entre la fable (et ses dérivés comme l’*exemplum*) et le conte [...]” (Boutet, 2006: 226)

<sup>74</sup> Como bem observa Ronaldo Menegaz, “O que se deseja enfatizar é que não importa ao autor do *Horto* o tipo de narrativa usada, de estória contada. Importa antes que ela esteja a serviço de sua escritura retórica, a qual, como toda escritura ou todo discurso retórico, tem por objectivo transformar a maneira de pensar de quem a lê ou de quem o ouve”. (Menegaz, 1993: 132).

mas a elas acedendo “com os do corpo” (Gonçalves, 1999: 59)<sup>75</sup>. A associação dos *visibilia* ao entendimento fruste permite antecipar a exploração do entretenimento narrativo como estratégia de atenuação da fastidiosa aridez do ensinamento teológico-moral. Nas palavras do autor do *Horto* parecem, deste modo, ecoar as de Don Juan Manuel que, no prólogo de *El Conde Lucanor*, declara proceder como os físicos que às mezinhas adicionam açúcar ou mel para melhor serem toleradas<sup>76</sup>.

No prólogo da *Confessio Amantis*, que Mário Martins descreve como “paródia amável da confissão” (Martins, 1979: 425) e “longa e formosa alegoria de sabor ovidiano” (Martins, 1980: 301), o tradutor<sup>77</sup> assume expressamente, amparado por uma alegação tópica, o recurso à *consolatio* narrativa na obra que, a pedido, compôs “aonrra delrey Rycharte” (Facon, 2007: 123). Trata-se de um extenso tratado alegórico que se prolonga por oito Livros<sup>78</sup>, estruturados segundo o modelo sapiencial da instrução comunicada, em estilo dialógico, entre um mestre (Confessor) e um discípulo

---

<sup>75</sup> As expressões, assim como a analogia com a pintura, foram colhidas no prólogo do *Livro das Aves*, endereçado ao “converso Rainério”: “Querendo, meu caro, satisfazer a instância dos teus desejos, resolvi pintar a pomba cujas *asas são prateadas, com lividez de ouro na parte posterior do dorso* (Salmos, 67, 14) e edificar as mentes dos simples por meio da pintura: aquilo que o espírito simples dificilmente conseguiria alcançar com os olhos do entendimento, poderá, pelo menos, percebê-lo com os do corpo; e a vista perceberá aquilo que o ouvido entenderia a custo. [...] Como tenho de escrever para um iletrado, não se admire o zeloso leitor se, para edificação daquele, eu disser coisas simples sobre assuntos subtis. [...] Com efeito, o que a Escritura indica aos mais sabedores indicará a pintura aos simples: tal como o sabedor se deleita com a sutileza da escrita, também o espírito dos simples é atraído pela simplicidade da pintura”. (Gonçalves, 1999: 59)

<sup>76</sup> “Así vemos que las cosas difíciles no pueden entrar en las cabezas de algunos hombres, porque no las entienden, y, por no entenderlas, no se deleitan con ciertos libros ni asimilan sus enseñanzas; de modo que, por no gustar de ellas, no les aprovechan. Por eso yo, don Juan [...] escribí este libro con las palabras más hermosas que pude para poder dar ciertas enseñanzas muy provechosas a los que lo oyeren. Esto hice, siguiendo el ejemplo de los médicos, que cuando quieren hacer una medicina que aproveche al hígado, como al hígado agrada lo dulce, le ponen azúcar, miel o cualquier otra cosa dulce, y, por la inclinación del hígado a lo dulce, lo atrae a sí, arrastrando con ello la medicina que le beneficia. Lo mismo hacen con cualquier órgano que necesite alguna medicina, que siempre la mezclan con aquello a que el órgano naturalmente se halla inclinado. De esta manera, con ayuda de Dios, escribiré este libro, que a los que lo lean, si se deleitan con sus enseñanzas, será de provecho, y a los que, por el contrario, no las comprendan, al leerlo, atraídos por la dulzura de su estilo, no pudiendo tampoco dejar de leer lo provechoso que con ella se mezcla, aunque no quieran, aprenderán, como el hígado y los demás órganos se benefician con las medicinas que están mezcladas a las cosas que ellos prefieren.” (Don Juan Manuel, 1992: 18)

<sup>77</sup> Juan de Cuenca cita Ruberto Payn, de naturalidade inglesa e cónego na cidade de Lisboa, como autor da tradução portuguesa. Vd., sobre o assunto, os dados aduzidos por Manuela Faccon, na sua dissertação de doutoramento (2007: 40-64).

<sup>78</sup> A *divisio* da obra de Gower opta pela organização de cada um dos Livros em torno de um pecado capital, aplicando-o expressamente à casuística erótico-amorosa, em consonância com o seguinte esquema compositivo: Livro I (Orgulho), Livro II (Inveja), Livro III (Ira), Livro IV (Preguiça); Livro V (Avareza), Livro VI (Gula), Livro VIII (Luxúria). Entre os dois últimos, surge interpolado o Livro VII, constituído por um tratado sobre a educação de Alexandre, que segue a tradição dos regimentos de príncipes.



(Amante)<sup>79</sup>. Ora, correspondendo à solicitação régia de “fazer hũu/ lyuro conquesse podesse ass uez/es desenffadar” (ibid.: 123), o autor expende a apologia de uma aprazível didáctica da edificação, que, não se arredando das “cousas que perteeçem/ assyso” (ibid.: 123), consiga prevenir o enfadamento do leitor. Com recurso a uma formulação que o autor do *Horto* decerto não enjeitaria, apresenta-se a *Confessio* como “hũu lyuro parte de/ prazer et parte de doctryna por tal que qual quer queo leer ou ouuyr/ possa tomar sabor do que eu sc/reuo (ibid.: 123)<sup>80</sup>.

Embora, à excepção do prólogo que antecede *O Livro de Exopo*, estes testemunhos paratextuais não incidam especificamente sobre a fábula, convergem na formulação paratextual de um modo de leitura e numa partilhada consciência auto-reflexiva que sublinha a finalidade consolatória do reconto. Enquanto histórias ilustrativas, os exemplos narrativos – que, no contexto do sermão, surgem sintomaticamente designados como *corporalia et palpabilia* – permitem a substantivação pictural do dogma, garantindo a eficácia da incorporação das verdades abstractas. Se este espaço intervalar, entre a urgência pedagógica e a fruição do contar, é aquele em que se encontra posicionada toda a narrativa exemplar, ele será também aquele que a fábula – que se quer parte prazer e parte doutrina – irá ocupar.

## 5. Dos testemunhos: inscrição, alusão, vestígio

Comentando a pluralidade de modos de inscrição da narrativa fabulística em contexto literário, Patrick Dandrey sublinha que “[...] la fable qui, au coeur de sa propre tradition, est discours plein, autonome et clos, peut se faire humble ornement des discours qui l’accueillent, citation allusive à peine esquissée en récit, illustration insérée comme un relâche souriant dans la harangue ou le sermon, saynète vive et mémorable

---

<sup>79</sup> Sobre os múltiplos afluentes literários que desaguam na *Confessio*, observa Manuela Faccon: “La matéria que constituye la *Confessio Amantis* abarca tradiciones diversas, desde la bíblica de los salmos hasta una alegórica del *Roman de la Rose*, pasando por la ovidiana de las *Metamorfosis* o de los *Fasti*, el ciclo bretón y las *Gestas romanorum*, según una tendencia perpetuada en general por los autores de la época, la de recuperar fábulas y *exempla* antiguos y disponerlos insertos en una marco narrativo de sello innovador, con fines didácticos o a modo de mera *cuestio* filosófica, interrogándose sobre temas como el amor, el orden social, o el ejercicio del poder, según la clave de lectura que el consumidor pudiera o quisiera tener de la obra”. (Faccon, 2007: 21)

<sup>80</sup> Já Gower, no prólogo que precede a *Confessio Amantis*, acentuara o compromisso entre *utilitas* e *delectatio*, sublinhando que, na obra, se encontra “somewhat of lust, somewhat of lore”. (*apud* Faccon, 2007: 24)

propre à soutenir et à imprimer dans l’imagination les rigoureux arguments du plaidoyer ou de la pastorale [...]” (Dandrey, 2011: 15). Será, porventura, neste enfraquecimento da autonomia discursiva da fábula – atribuível à sua necessidade de adaptação à retórica da pregação, do tratado de devoção ou do diálogo didático-alegórico – e na sua lateralização – uma vez condensada em *digressio* alusiva ou reduzida a puro *ornatus* retórico – que poderá encontrar-se explicação para a sua presença modesta na produção literária medieval em língua portuguesa.

Descontando o fabulário de Viena, que merecerá capítulo à parte, a inscrição da fábula é, na literatura de edificação de que agora nos ocupamos, escassa e intermitente, quer em virtude da imprecisão dos seus contornos, que tornam dúbia a classificação de textos particulares, quer pelas vicissitudes de transmissão material dos testemunhos que, muito plausivelmente, reduziu a inscrição meramente vestigial um *corpus* que se pode com segurança conjecturar ter sido consideravelmente mais abundante. Dessa suposição partia Mário Martins, num estudo muito a propósito intitulado “Fábulas perdidas”, onde advertia que “seria ilusão pensar que, deste género literário, só corria, em Portugal, o esopete publicado por J. Leite de Vasconcelos [...]” (Martins, 1980: 61)<sup>81</sup>.

Com efeito, participando da “afirmação de uma cultura laica de cariz aristocrático” (Buescu, 2007: 144) e do notável incremento da cultura letrada no contexto da corte de Avis, várias obras, de índole historiográfica ou doutrinária, produzidas ou traduzidas no decurso dos séculos XIV e XV, documentam a presença, manifesta ou alusiva, dessas fábulas “sumidas”, como, no artigo antes mencionado, se lhes referia Mário Martins. Do inventário da livraria de D. Duarte, inventariados entre os *liuros de lingoajem*, encontram-se, por exemplo, *o amante* – identificado como a tradução portuguesa da *Confessio Amantis*, de John Gower, a que D. Duarte faz menção expressa no seu *Leal Conselheiro*<sup>82</sup> –, *o liuro do conde lucanor* – tradução, hoje perdida, da obra de Don Juan Manuel –, *o açipreste, de fita* – tradução portuguesa do *Libro de buen amor*, do Arcipreste de Hita, de que apenas se conservam fragmentos – e o anónimo *orto do esposo*. A prospecção, de resultados modestos, mas ainda assim eloquente no que respeita à movência transtextual da fábula, permite pressupor a existência de um elenco

---

<sup>81</sup> O estudo de Mário Martins foi originalmente publicado na revista *Brotéria*, vol. 79 (1964), 160-167, tendo, posteriormente, sido coligido no volume II dos seus *Estudos de Cultura Medieval*.

<sup>82</sup> No *Leal Conselheiro*, na dedicatória à rainha D. Leonor, D. Duarte menciona expressamente a tradução da obra de Gower: “[...] Fiz trasladar em el alguiis certos capitulos doutros livros, por me parecer que faziam declaraçom e ajuda no que screvia. E no compeço deles se demostra donde cada uñ é tirado, filhando em esto exemplo daquel autor do «Livro do Amante», que certas estoiras em el screveo, de que se filham grandes boos conselhos e avisamentos.” (Piel, 1942: 7)

de contos-tipo de matriz esópica compartilhado por diversas comunidades interpretativas na Idade Média portuguesa: em concurso com o uso laico e aristocrático da fábula, testemunhado, por exemplo, por alguns dos livros constantes do catálogo da biblioteca eduardina, o seu emprego é extensivo a obras de autoria clerical e instrução místico-teológica, comparecendo ainda, no domínio da oratória política, na cronística de Fernão Lopes ou de Gomes Eanes de Zurara, ainda que, como supõe Teresa Amado, “as fábulas de Esopo, mesmo apesar das colectâneas que circulavam, não eram do conhecimento popular” (Amado, 1997: 26).

A esta ubiquidade da fábula não parece, mormente nos casos em que ela surge conjugada com outras modalidades de narrativa breve, corresponder o emprego corrente do termo designativo do género, ainda que o facto de este não se encontrar atestado não signifique, naturalmente, ausência de autoconsciência literária da específica forma narrativa interpolada. Parece, pelo contrário, incontestado o “reconhecimento de que é objecto por parte do autor que introduz no seu um texto desse tipo” (Amado, 1997: 16). Com efeito, o autor anónimo do *Horto do Esopo* torna manifesto um recurso puramente instrumental ao argumento narrativo, designando indistintamente como *exemplos*, *contamentos*, *recontamentos* ou *falamentos* as micronarrativas respigadas nas colecções latinas medievais, empregando, ocasionalmente, o termo *estoryas*, sobretudo quando o trabalho ficcional de *inventio* parece preponderante (Rossi, 1979: 18). Na tradução portuguesa da *Confessio Amantis*, as designações de *fabullas* ou *estorias*, mais frequentemente aplicadas pelo Confessor às narrativas ilustrativas que cumulativamente vai debitando, parecem ambas apontar para uma análoga retórica do *movere* pelo recurso ao precedente modelar, exortando-se o Amante a *pôr exemplo* e a *aprender bem*. Esboça-se, ainda assim, a julgar pela ocorrência selectiva de ambos os termos, uma distinção entre a *narratio ficta* da fábula (sobretudo de inspiração mitológica e, quase sempre, de linhagem ovidiana) e a *narratio authentica* das estórias escritas *em caronyca*<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> É a consciência – ressalve-se que nem sempre clara – dessa distinção entre a ficção da fábula e a factualidade historiográfica, ambas portadoras de idêntico potencial exemplar, que parece deduzir-se de formulações como as seguintes: “Ca em caronyca he scripta hũa sto/ria deste uiçio quenom he fabulla” (Livro II, cap. 12); “Aqy diz oconfessor que aas uezes desquiuar he de tremeter dos braados doutrem et conta por enxemplo hũa fabulla encom Jupiter com sua molher Juno sobre hũa questom ouue braados de perfia” (Livro III, cap. 6) “[...] a mÿ prazeria ouuyr hũa storia ou fabulla per que eu em esta materia por meu bem pudesse tomar algũu exemplo” (Livro V, cap. 70); “E por tal que tu aias rrenẽbrança desto, hũa storia que nom he fabulla, a qual a toda alma rrazoauel he de grande entendimento eu te cuydo ora contar, Segundo naquelles sanctos lyuros he conthũdo” (Livro VI, cap. 7)

A oscilação da nomenclatura designativa do género não deixa, assim, de sinalizar a fluidez das suas fronteiras, sobretudo quando a fábula surge transplantada num texto subordinante, didáctico ou de edificação, e, portanto, configura um expediente ao serviço de uma função exemplar. Neste contexto se deve entender, por exemplo, a flutuação relativamente ao número de *exempla* que, no *Horto do Esposo*, seriam integráveis na tradição da fábula. No seu índice analítico dos *exempla* interpolados no texto alcobacense, Frederick Williams identifica quatro narrativas que expressamente cataloga como fábulas<sup>84</sup>, ao passo que Mário Martins apenas aponta “duas fábulas de animais enxertadas no *Horto do Esposo*” (Martins, 1980: 68). Com efeito, em contexto exemplar, a confinidade do texto fabulístico com outras modalidades narrativas – e o conseqüente fenómeno de hibridação temática e processual – dá origem a textos genologicamente impuros, situados a meio caminho entre a fábula, a alegoria moral, o exemplo piedoso ou o chiste. O que parece, em qualquer caso, inderrogável é o recurso regular à exemplaridade animal no *Horto*.

Num estudo onde avalia a presença da tradição dos bestiários no tratado alcobacense, Alan Deyermond, destacando a inexistência de testemunhos do género no espaço literário medieval ibérico, quer em vernáculo quer em latim, conclui que a sua intertextualização sistemática no *Horto* será devida à influência de uma hegemónica cultura da pregação, bem como à circulação intergenológica de motivos. Sustenta o autor:

How, then, can we account for the frequent appearance of bestiary animals – that is to say, creatures such as the phoenix and the unicorn, ordinary animals with their bestiary attributes, and animals with bestiary moralizations attached – in medieval Castilian and Portuguese works? The answer is to be found partly in the pervasive influence of bestiaries in the church culture of the Middle Ages (notably in sermons and in ecclesiastical architecture), and partly in intergeneric borrowings between bestiaries and encyclopedias, bestiaries and Aesopic fable collections, etc. It is therefore not surprising that bestiary animals play a substantial part in the *exempla* and comparisons of the *Orto do Esposo*, a doctrinal and devotional work of the late fourteenth century. (Deyermond, 2006: 92)

---

<sup>84</sup> Partindo dos duzentos e quatro *exempla* repertoriados, Frederick Williams apresenta a seguinte distribuição por tipos: 37 hagiografias, 38 histórias, 70 lendas, 55 contos e 4 fábulas. Nota o autor que é no Livro IV que se detecta uma mais reiterada convocação da ilustração narrativa por meio de *exempla*. É precisamente nesse Livro que se localizam as quatro narrativas classificadas por Williams como fábulas: a fábula do unicórnio (cap. VIII); o cão e o queijo (cap. XIII); o aldeão e o carneiro (cap. XIV); a pantera (cap. XXI) (Williams, 1968). Mário Martins coincide com Williams na identificação da fábula do cão e do queijo, mas aponta, além desta, a história do homem rico e do pardal (cap. LIII).

Recuperando, em segunda mão, a literatura dos bestiários, regra geral por interposto texto enciclopédico, designadamente o *De proprietatibus rerum*, de Bartolomeu Ânglico<sup>85</sup>, o autor anónimo, como justamente assinala Ana Paiva Morais, instaura um espaço textual neutro, garantindo a possibilidade de uma “exemplaridade aberta”<sup>86</sup>, mais regulada pela atenção naturalista às propriedades do mundo do que pela intrusão deformante da lente hermenêutica cristã, a partir da qual, em obras de espiritualidade análogas, se lê invariavelmente o grande Livro da Criação. Como nota ainda Margarida Madureira,

Se é verdade que o discurso monástico de edificação, bem como a própria pregação, desde há muito recorre a exemplos do mundo animal interpretados alegoricamente, eles constituem, pelo número e amplitude que aí [no *Horto do Esposo*] têm, um traço particular deste tratado edificante, indissociável da sua antropologia cristã. Revelam, para além disso, que, se o *corpus* de leituras a que o autor alcobacense teve acesso directamente não ultrapassa em geral as referências habituais da cultura monástica, algumas inovações vão sendo apesar de tudo introduzidas, alargando os seus horizontes ao universo da ciência medieval. (Madureira, 2011: 84)

Assim, mais rarefeita nos três primeiros Livros da obra – onde o comparante animal dialoga, em relação de simetria invertida, com o paradigma humano –, o aproveitamento do bestiário torna-se sintomaticamente mais conspícuo no Livro IV, especificamente consagrado à vaidade das coisas humanas, por via do recurso à alegoria metonímica instituinte de uma zoologia exemplar (Morais, 2010: 93). No *sermo corporeus* do

---

<sup>85</sup> A partir do estudo exaustivo das fontes que levou a cabo, Bertil Maler concluiu que, para o domínio das ciências naturais, o autor do *Horto* se baseou “quase exclusivamente em Bartholomeo Anglico, *De proprietatibus rerum*”, formulando a hipótese de ter sido o manuscrito desta obra conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa o que efectivamente ele terá compulsado. (Maler, 1964: 20) Como acentua Margarida Madureira, “esta é, como se sabe, a enciclopédia que maior sucesso conheceu no final da Idade Média, dela subsistindo mais de 300 manuscritos latinos e vários incunábulos, para além de numerosas reescritas e traduções, nas mais diversas línguas. Resta-nos ainda hoje o exemplar desta enciclopédia existente à época na biblioteca do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. Obra facilmente acessível ao autor do *Orto do Esposo*, o *De proprietatibus rerum* punha à sua disposição, numa perspectiva simultaneamente científica e vulgarizadora, todo o conhecimento contemporâneo no domínio da filosofia natural” (Madureira, 2011: 73). O livro XVIII desta enciclopédia consiste num tratado de zoologia, onde aparecem descritos, por ordem alfabética, diversos animais terrestres, em comparação com as entradas dos bestiários que deles se ocupam. Cf. Salvat, 1980: 429-448.

<sup>86</sup> Como refere a autora, “L’oeuvre tient à sa disposition un *corpus* profane, à l’origine, bien que celui-ci soit passé par une adaptation chrétienne préalable qui justifie ce choix, mais qui reste essentiellement «ouvert» par la nature neutre de son information de base. Cette matière se prête, donc, facilement, aux manipulations de l’auteur” (Morais, 2010: 87). E conclui: “L’exemplarité animale représente la zone la plus éloignée de l’uniformisation de la doctrine exposée, la référence la plus ouverte et la construction la plus extrême de l’exemplarité dans le *Horto* [...]” (ibid.: 98)

*exemplum*, o protótipo animal viabiliza a convocação reificante da inferência moral, num processo que, mesmo assim, terá que ser legitimado pelo autor-compiler. Deste modo, a inserção da exemplaridade animal, na obra, “exige un travail de transposition de la notion d’exemplarité vers des matériaux profanes; à l’origine, mais, en même temps, cette transposition génère un processus inverse de matérialisation et objectivation du sacré” (ibid.: 96).

Embora renuncie, regra geral, a um consistente travejamento efabulatório, inscrevendo-se, preferencialmente, no discurso abstracto do tratado como referência intercalar, a exemplaridade animal materializa-se, por vezes, em *exempla*, tornando indissimulável a sua contiguidade com a fábula. Detenhamo-nos, pois, nas narrativas que Frederick Williams e Mário Martins consideram como subsumíveis ao *corpus* de fábulas interpoladas no *Horto*.

Arrolado por ambos os autores, o *exemplum* do homem perseguido pelo unicórnio, com origem na tradição fabulística oriental, constitui um caso de indiscutível sucesso, como o comprova a sua atestação em inúmeras recolhas medievais. Trata-se, na sua versão original, de uma parábola búdica, que remonta a uma fonte bizantina do século V a.C., relatada por um asceta ao seu discípulo. Seguindo o modelo elocutório do diálogo entre mestre e discípulo, pretendia o eremita Barlaão iniciar o discípulo Josafate nos mistérios da vida e da morte. Às versões árabe, hebraica, grega e latina, realizadas entre os séculos IX e X, vieram acrescentar-se várias traduções românicas do *Barlaão e Josafate*. Daí terá passado ao *Speculum Historiale*, de Vincent de Beauvais, e à *Legenda Aurea*. Assim, embora a parábola apresente uma origem literária culta, a sua errância textual, expressa nas múltiplas variantes que afectam mais a estrutura da micronarrativa do que a glosa alegórica que a acompanha<sup>87</sup>, torna evidente a acção modeladora da sua

---

<sup>87</sup> Num artigo consagrado ao estudo da “alegoria moral do unicórnio”, Margarida Madureira demonstra a escassa pertinência destas variações diegéticas em face da estabilidade do “quadro hermenêutico” indissociável do relato nas suas múltiplas versões: “Na verdade, a glosa hermenêutica que reinterpreta os elementos narrativos à luz da doutrina e da moral cristãs apresenta uma certa estabilidade. Considerando apenas esta permanência, poder-se-á afirmar que a coerência da alegoria religiosa em geral – e da alegoria do unicórnio, em particular – assenta numa Verdade doutrinária exterior ao texto [...]” (Madureira, 2005: 301). Já María Jesús Lacarra tinha acentuado que a *variatio* dos motivos narrativos, no sentido da cristianização da parábola, não implicava alteração significativa da sua interpretação alegórica: “La causa de la huida originariamente sería un unicornio, como se lee en numerosas versiones (*Barlaam, Espéculo, Libro de los gatos, Lucidario...*). Este animal, conocido según algunos bestiarios por su fiereza y sus gritos terroríficos, es aquí símbolo de la muerte. En algunos textos se sustituye el unicornio por animales menos fantásticos, como el león (*Exemplario*), el elefante, o bien queda sin especificar la razón de la huida, como sucede en la versión castellana del *Calila* [...]. En el otro grupo se cambia el pozo por un árbol, al que sube el hombre asustado (*Lucidario, Libro de los gatos...*). [...] La alegoría concluye en todas las versiones con una explicación detallada de sus elementos, lo que contribuye a reforzar el valor

intensa circulação oral prévia, demonstrando, como sublinha Fernando Magán, que “es [...] continua la interacción entre la vida oral y la vida escrita de los textos fabulísticos” (Magán, 1996: 458).

Nas suas linhas gerais, e descontando a adição ou elisão de motivos facultativos, o *exemplum* relata a história de um homem que, tentando escapar de um feroz unicórnio, sobe a uma árvore e, uma vez a salvo, se deleita com os seus frutos. A segurança ilusória do refúgio é, entretanto, ameaçada por dois ratos que, roendo as raízes da árvore, acabam por precipitá-lo num poço onde é devorado por um dragão. O acolhimento da história, com modulações múltiplas, por sermonários e recolhas de *exempla* documenta a sua eficácia pragmática em contexto catequético. Sintonizando-se com a defesa cristã da *fuga mundi* e amenizando a *secura* apologética com uma ostensão figurativa que seria decerto trunfo crucial no contexto interlocutivo da pregação, facilmente se compreende a sua ampla disseminação nas compilações de Arnold de Liège, Étienne de Bourbon, Humbert de Romans, Jean Gobi ou Odo de Chérítou, nos *Gesta Romanorum* ou no *Ci nous dit*<sup>88</sup>. Na produção literária castelhana, a parábola encontra-se atestada no *Lucidario* de Sancho IV, no *Calila y Dimna*, no *Libro de los Gatos* ou no *Espéculo de los Legos* (Goldberg, 1979: 72; Lacarra, 1999: 300-302). A sua classificação tipológica oscila, todavia, mesmo entre os autores que procederam à sua inserção nas respectivas obras. Se, por vezes, o conto aparece expressamente classificado como fábula (por Odo de Chérítou ou Nicole Bozon, por exemplo), o compilador do *Ci nous dit* reserva o termo para os relatos em que os animais tomam a palavra.

Uma versão do apólogo, cuja fonte Bertil Maler (Maler, 1956: II, 78-79) – e, subscrevendo a hipótese por ele formulada, também Mário Martins (Martins, 1980: 170) – supõe ser constituída pelos *Sermones vulgares*, de Jacques de Vitry foi reproduzida, pelo autor anónimo do *Horto do Esposo*, omitindo qualquer menção de género:

Estes taes [os que amam as deleitações corporais] som semelhantes a  
ũu homem que, indo fugindo ante ãa animalia que chamam unicórnio,  
caio em ãa cova grande e mui alta. E por nom chegar ao fundo da  
cova teve mentes em ãa arvor pequena e lançou as mãos em ela e  
teve-se sobre a arvor. E estando assi vio dous ratos, ãu negro e outro

---

didáctico [...]. No se modifica sustancialmente la interpretación en otros textos, salvo la intrusión de pequeñas variantes que cristianizan la parábola”. (Lacarra, 1979: 172-173)

<sup>88</sup> O *exemplum* encontra-se recenseado, sob o nº 5022, no *Index Exemplorum* de F. Tubach.

alvo, que roíam a raiz daquela arvor. E vio de so o ramo u tiinha os pees quatro cabeças de serpentes mui peçoentas, que chamam aspes, que roíam e consumiam a arvor e em fundo da cova vio ãu drago com a garganta aberta pera o comer. E vio sobre sua cabeça ãa espada mui aguda dependurada per ãu fio mui delgado que parecia que lhe queria furar a cabeça. Estando ele em tam grande perigo, vio ãu pouco de mel que distilava da arvor e logo lhe esqueceo os perigos em que estava e lançou a mão pelo mel e começou de comer dele. E, enquanto se deleitava em aquel mel, roeram os ratos as raízes da arvor de todo e caio a arvor e o homem caio em na cova e a espada caio sobre sua cabeça e trespassou-lha e o drago começou de o gastar. Pelo unicórnio, que é besta mui cruel que persegue todos, se entende a morte que nom perdoa a nem ãu. A cova é este mundo. A arvor é a medida da nossa vida que continuadamente é ruda e falece e mingua pelo dia e pela noite que som os dous ratos que a roem, ãu branco, per que se entende o dia, e outro negro, per que se entende a noite. As quatro cabeças das serpentes que chamam aspes som os quatro humores que quando som destemperados desfazem e dessolvem o nosso corpo. O drago é o diaboo. E o fundo da cova é o inferno. A espada é a sentença do estreito Juizo. O fio é a misericordia de Deus. A estilaçom do mel é a deleitaçom carnal. A queda do homem que estava em na arvor é a fim da vida. (Godinho, Nunes, 2007: 111-112)

Apresentando a convencional bipartição que caracteriza os géneros narrativos alegóricos, o relato do *Horto*, na impugnação intransigente dos enleantes apelos das *deleitações corporaes*, amplia um sistema de correspondências alegóricas termo-a-termo, para contemplar, por exemplo, a referência aos quatro humores que reeditam, pela sua clara coincidência com os quatro elementos, a essência intrinsecamente mundana do homem. Classificando a narrativa como *exemplum* alegórico, María Jesús Lacarra esclarece o que, no seu regime analógico, permite apartá-la da fábula: ao contrário do que acontece nesta, a lição não estatui um paralelismo entre o *casus* singular e a postulação de uma lei moral universalizante; neste caso, num desdobramento especular da *ordo narrationis*, dilucida-se, para cada motivo narrativo constante do relato, a sua contraparte alegórica. Por este facto, “tampoco es susceptible de sufrir considerables amplificaciones, según la voluntad del traductor; hay una superposición exacta entre ambos planos, literal y alegórico, que ocupan una extensión muy similar y forman un conjunto metafórico compacto. El tránsito entre uno e otro se da en el texto latino con una marca lingüística, *mistice*, forma de origen griego, que abre paso al sentido que anteriormente quedaba oculto, velado.” (Lacarra, 1986: 31).

Considerando que “este apólogo representa o funcionamento ideal do texto exemplar, ao mesmo tempo que procura anular os perigos que ele envolve” (Madureira,



2005: 302) e que, por esse facto, “funciona [...] frequentemente como uma *mise en «abyme»* do modelo ideológico que informa a obra em que se acha inserido” (ibid.: 303), Margarida Madureira destaca o modo como a evidente ambivalência ideológica introduzida por uma história contra-exemplar – que investe, com assumido risco, na exibição narrativa do mal – é dirimida pela convalidação doutrinária operada pela alegoria. Conclui, assim, que, “a alegoria do unicórnio constitui um desses casos excepcionais em que a *fabula* é admitida na edificação religiosa”:

Na verdade, trata-se de uma narrativa inverosímil, a que faltam os traços individualizadores, concretos, que lhe assegurariam um valor “histórico”. Este aspecto é, naturalmente, da maior importância para a “revelação” doutrinária, intemporal por definição de princípio, que esta alegoria moral envolve. Ao mesmo tempo, a glosa hermenêutica que expõe a verdade cristã deixa bem claro que os factos narrados não valem por si, mas pela significação que encerram. (Madureira, 2005: 308)

O *exemplum* do cão e do queijo, que Maler classifica como fábula e que supõe procedente de Etienne de Bourbon<sup>89</sup>, constitui, como parece óbvio, uma variante do relato esópico do cão e da carne, decalcada da versão dele incluída pelo frade dominicano no seu influente *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, mas que aí surge combinada, como refere Mário Martins, com a fábula da raposa e do corvo<sup>90</sup>. Tanto a fábula do cão e a carne, como a do corvo e a raposa, difundidas através de inúmeras recolhas medievais, se encontram também coligidas no *Livro de Exopo*. Os epimítios que rematam, no fabulário de Viena, ambos os relatos encontram-se bastante mais próximos da lição fedriana<sup>91</sup>. No *Horto*, chamada a corroborar, por transposição analógica, o panegírico do despojamento ascético, admoestando, em simultâneo, contra

---

<sup>89</sup> Cf. Maler, 1956, vol. II, 86.

<sup>90</sup> Sobre a presença espúria do queijo nesta fábula, interroga-se Mário Martins: “Teria o autor misturado a fábula do cão e da carne com a do corvo que levava um pedaço de queijo no bico? Em teoria, assim parece, no começo. Mas a verdade é que Frei Estêvão de Bourbon, dominicano do séc. XIII, põe igualmente o queijo na boca do cão e o mesmo faz *El Espéculo de los Legos*, tradução medievo-espanhola do *Speculum Laicorum*. (Martins, 1980: 68-69)

<sup>91</sup> Na fábula do cão e a posta de carne, conclui-se: “Em aquesta hestoria o doutor rreprehemde aaquelles que leixam as cousas certas pelas imçertas e querem leixar as ssuas cousas por cobiça de cobrar as alheas, assy como fez este cam, que leixou perder a carne que levava na boca por cobrar a ssoombra que lhe parecia maior” (Calado, 1994: 43). Na versão de Fedro, declara-se no promítio: “Amittit merito proprium qui alienum adeptit” (Perry, 1965: 196). Na fábula do corvo e da raposa, assevera-se, em remate proverbial: “Em aquesta estoria o doutor nos emsina que nós nom devemos creer pollas palavras meygvas, porque muitas vezes enganom os homens. E os homens quedam em vergomça, ca «muitas vezes o mel sse mistura com ffell».” (Calado, 1994: 51-52). Anuncia o promítio da versão de Fedro: “Qui se laudari gaudet verbis subdolis/ fere dat poenas turpi paenitentia”. (Perry, 1965: 206)

o engodo falaz dos *bêes corporais*, à fábula do cão que perde o queijo que trazia na boca, ao ver reflectida a sua imagem na água, apõe-se um dilatado excursão alegórico-moralizante que reinterpreta, em clave figurativa, os termos que o relato se limitava a empregar *ad litteram*:

Bem assi aqueles que buscam a bem aventura em nas cousas temporais que som de fora, abrindo a boca do coração derramam-se em aquelas cousas que parecem e nom som e esforçam-se de lamber as imagões delas e perdem com grande confusom a verdadeira bem aventura que teem dentro em na sua alma posta, segundo a esperança viva e segundo a raiz da caridade, que é começo de merecer, e segundo a razom da semente da graça, que é em eles começada, e segundo a perfeiçom e acabamento da gloria perduravil, que é posta em na seeda de dentro da alma e da mente do homem. (Godinho, Nunes, 2007: 125)

Censurando a sedutora tirania das imagens-simulacro, que compelem o homem ao apetite frívolo pelas “cousas que parecem e nom som”, a glosa metatextual – que se pretende mais moralização do que moral – reintegra o conto secular na lógica cristã do repúdio pela volatilidade enganadora do *segre*. O devir sintagmático da história resolve-se, paradigmaticamente, na intemporalidade abstracta da lição, cancelando esse “écart entre le genre didactique et le genre plaisant” (Boutet, 2006: 223), colocado em evidência por Dominique Boutet para a fábula da raposa e do corvo.

A anedota do aldeão que, no caminho para o mercado onde planeava vender um carneiro, é interpelado por quatro biltres que o convencem tratar-se de um cão, na esperança de dele se apropriarem, ilustra modelarmente a intromissão ancilar do registo cómico-burlesco em contexto didáctico-exemplar. O *exemplum*-fábula terá sido, segundo Maler, colhido pelo autor anónimo num dos sermões de Odo de Cheriton<sup>92</sup>.

Encontramo-nos, neste caso, perante um chiste reconvertido, através de um processo de transcrição simbólica, em fábula, um processo que, aliás, Rodríguez Adrados tinha já identificado no âmbito da tradição antiga do género e que se traduz na reedição do lema fedriano do *risum movere*<sup>93</sup>. Jeanne-Marie Boivin, por seu turno,

---

<sup>92</sup> Refere Bertil Maler que “Paul Meyer [...] mostrou que existem duas versões desta fábula, uma onde o animal que o aldeão leva às costas é um *cordeiro*, outra, onde é um *carneiro*. Estas duas versões diferem também na designação dos velhacos: há dois autores que lhes chamam «ribladi», como no *Orto*, a saber Bozon e Odo de Ceritona. Dêstes dois, o último designa o animal por *carneiro*, como no *Orto*, enquanto Bozon diz *cordeiro*. Por conseguinte, é óbvio que a fonte do *Orto* é a redacção introduzida por Odo de Ceritona em um dos seus sermões”. (Maler, 1956: II, 88-89)

<sup>93</sup> Cf. “[...] si bien la fábula contiene chistes, el chiste en sí, sin otra pretensión que hacer reír o satirizar en una situación dada, pero usado sin valor simbólico, es esópico, pero no propiamente fábula. Sin

salienta que a tonalização cômica das fábulas constitui, durante a Idade Média, um dos traços retóricos distintivos que acompanham a sua passagem do latim ao vulgar (Boivin, 2011: 299). Note-se que, no *Horto*, o efeito derrisório da história do aldeão burlado – e o motivo do logro aparentam-na também com a gramática narrativa do *fabliau*<sup>94</sup> – é, em parte, neutralizado pelo deslocamento da ênfase para o *mundus inversus* falaz da boa-aventurança que ela é chamada a ilustrar. Embora revelando nexos frouxos relativamente ao co-texto teológico-moral que lhe serve de moldura, a história narrativiza essa *permutatio* perversa da linguagem que permite dizer “pelo bem mal e pelo mal bem” (Nunes, Godinho, 2007: 132).

À luz das considerações expendidas por Van Den Abeele (1999: 123-143), que assinala a expressiva frequência com que a alegoria animal se articula com um regime dinâmico – isto é, narrativo – de manifestação, se pode compreender que Frederick Williams proponha a classificação da *similitudo* da pantera como fábula. Colhida na enciclopédia de Bartolomeu Ânglico, a passagem que, no *Horto*, se detém nos hábitos da pantera, uma presença animal corrente nos bestiários, ilustra o modo como a dinamização da exemplaridade animal oscila entre o grau zero da simbolização – incluindo, neste caso, o inventário desapassionadamente naturalista das suas propriedades – e o desejo de dilação narrativa que denuncia o irreprimível gosto de contar, sempre moderado pela atenção a conceder a um omnipresente alcance alegórico de sentido cristológico<sup>95</sup>:

Pantera é ãa animalia que tem a pele de muitas cores fremosas e esplandentes, em tal guisa que parece toda cheia de olhos. E esta besta nom pare mais que ãa vez porque quando anda prenhe a criança que quer nacer rasca o ventre da madre com as unhas e ela com a door lança o filho fora e fica danada, em tal guisa que nom pare mais. Esta besta, como quer que seja mui cruel, pero é de boo conhecer aaqueles que lhe fazem algũa boa obra. Ca aconteceo ãa vez que ãu homem livrou da morte os filhos desta besta. E este homem caio em ãa cova e

---

embargo, los autores de colecciones se han empeñado a veces en convertir ciertos chistes en fábulas dándoles carácter simbólico al hacerlos seguir de un epimitio totalmente inadecuado” (Rodríguez Adrados, 1979: 54).

<sup>94</sup> Como sublinha Jean Rychner, a propósito do *fabliau*, “ils comportent presque toujours une duperie ; c’est au dépens d’une victime, souvent un dupeur dupé, que l’on enseigne ou que l’on fait rire” (Rychner, 1992: 439).

<sup>95</sup> Segundo Ronaldo Menegaz, “A estória da pantera é antes uma narrativa alegórica, classificação que também caberia à do unicórnio, embora, enquanto a da pantera é uma *tota alegoria*, cujo sentido só é dado depois de narrada, a do unicórnio é posta como uma parábola de *similitudo*, já que estabelece relação de semelhança entre os que envolvem com os negócios do mundo e cuidam dos deleites corporais, descuidando as suas almas” (Menegaz, 1993: 127)

a besta o tirou fora dela e o pôs em salvo *fora* do deserto, indo com ele mui leda e afagando-o, em guisa que parecia que lhe dava graças. E esta besta depois que é farta esconde-se em ãa cova e dorme per tres dias. E des i levanta-se do sono e dá vozes e da sua boca sae ãu mui nobre odor, entanto que pelo seu boo odor se juntam a ela todas as animalias e andam em pos ela, afora o dragom tam solamente que quando ouve a voz dela foge com espanto e mete-se em na caverna da terra e nom pode sofrer o odor dela, mas fica tolheito com ele ca ele tem por peçonha aquele boo odor da pantera. E bem assi fez Jhesu Christo: dormio per tres idades do mundo ata o tempo da graça. Em estas tres idades foi escondido em na sua divindade. E depois que veo em no mundo pregou e deu odor de misericórdias e de virtudes, tragendo os pecadores a peendença e prometendo-lhe o regno dos ceos. E a esta voz e a este mui precioso odor correrom e correm os fiees e seguirom e seguem Jhesu Christo. (Nunes, Godinho, 2007: 156-157)

A fábula do homem rico e do pardal, que Mário Martins considera como “mista” (Martins, 1980: 69), por nela intervirem homens e animais, aproxima-se, mais rigorosamente, do conto edificante de cunho piedoso. Embora, com efeito, à ave se atribua a faculdade da linguagem humana, não se trata, neste caso, tanto da concretização de uma das convenções estruturantes do género matricial, como da interferência do maravilhoso cristão, tornada óbvia pela clarividência do pardal, decerto imputável à agência divina. Intercalado num capítulo que glosa a exprobração da avareza, o relato é precedido de um protema bíblico (Mateus 6:21) de que o *exemplum* se constitui como ilustração literal: “U é o teu tesouro ali é o teu coração” (Nunes, Godinho, 2007: 276). Essa leitura *ad litteram* será, depois, objecto de alargamento tropológico, graças ao metadiscurso moralizante que não deixa de certificar: “E certamente o rico avarento nom tem coração consigo inteiro, ca o tem partido e espedaçado e muudo pelas cousas temporaes que som grande multidom”. (ibid.: 276).

Paulo Alexandre Pereira

#### FÁBULAS CITADAS:

O homem e o unicórnio, Perry, p. 544, nº 509

O cão e a posta de carne, Perry, p. 197, nº 4

A raposa e o corvo, Perry, p. 207, nº 13

BIBLIOGRAFIA:

TEXTOS

CALADO, Adelino Almeida (ed.) (1994). *Livro de Exopo*. Edição crítica com introdução e notas. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. 42, 1-100.

GONÇALVES, Maria Isabel Rebelo (ed.) (1999). *Livro das Aves*. Lisboa: Edições Colibri.

MALER, Bertil (1956). *Orto do Esposo*. Vols I (Texto Crítico) e II (Comentário). Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro.

\_\_\_\_\_ (1964). *Orto do Esposo*. Vol. III (Correcções dos vols. I e II, estudo das fontes e do estado de língua, glossário, lista dos livros citados e índice geral). Stockholm: Almqvist & Wiksell.

MANUEL, Don Juan (1992). *El Conde Lucanor*. Madrid: Editorial Castalia.

NUNES, Irene Freire (ed.), GODINHO, Helder (coord.) (2007). *Horto do Esposo*. Lisboa: Edições Colibri.

PERRY, B. E. (1965). *Babrius and Phaedrus Fables*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.

PIEL, Joseph M. (ed.) (1942). *Leal Conselheiro o qual fez Dom Duarte Rey de Portugal e do Algarve e Senhor de Cepta*. Lisboa: Livraria Bertrand.

CRÍTICA:

AMADO, Teresa (1997). “Os géneros e o trabalho textual”. In RIBEIRO, Cristina Almeida, MADUREIRA, Margarida (coords.). *O Género do Texto Medieval*. Lisboa: Edições Cosmos, 9-28.

ARISTÓTELES (1998). *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: IN-CM.

BATTAGLIA, Salvatore (1965). *La coscienza letteraria del Medioevo*. Napoli: Liguore.

BATAILLON, Marcel (1993). “*Similitudines et Exempla* dans les sermons du XIII<sup>e</sup> siècle”. In *La prédication au XIII<sup>e</sup> siècle en France et Italie*. Vermont: Variorum, 191-205.

BLACKHAM, H. J. (1985). *The Fable as Literature*. London – Dover. The Athlone Press.

- BOIVIN, Jeanne-Marie (2001). "La *Vie d'Ésope*: un prologue original du recueil de fables de Julien Macho". *Reinardus*, 14, 69-87.
- \_\_\_\_\_ (2005). "Un fabuliste anonyme du XIV<sup>e</sup> siècle démasqué. Jean de Chavanges, Conseiller au Parlement", *Romania*, 491-492, 3-4, Tome 123, 459-485.
- \_\_\_\_\_ (2011). "Um emblème de Ésope médiéval". In BOIVIN, Jeanne-Marie, CERQUILIGNI-TOULET, Jacqueline, HARF-LANCNER, Laurence (orgs.). *Les fables avant La Fontaine*. Genève: Droz, 283-318.
- BOUREAU, Alain (1992). "Eudes de Cherinton, *Fabulae et Parabolae*". In BERLIOZ, Jacques, POLO DE BEAULIEU, Marie Anne (dirs.). *Les Exempla Médiévaux. Introduction à la recherche, suivie des tables critiques de l'Index Exemplorum de Frederic C. Tubach*. Carcassonne: Garac/Hesiode, 153-163.
- BOUTET, Dominique (2006). "De la fable à la chaîne de contes: le corbeau et le renard dans les *Isopets*, le *Roman de Renart*, le *Libro del Conde Lucanor* et le *Libro de Buen Amor*". *Medioevo Romanzo*, XXX, 223-237.
- BREMOND, Claude (1998). "L'*exemplum* médiéval est-il un genre littéraire?". In BERLIOZ, Jacques, POLO DE BEAULIEU, Marie Anne (orgs.). *Les Exempla Médiévaux. Nouvelles Perspectives*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 21-28.
- \_\_\_\_\_ (1999). "Le bestiaire de Jacques de Vitry († 1240)". In BERLIOZ, Jacques, POLO DE BEAULIEU, Marie Anne (dirs.). *L'animal exemplaire au Moyen Âge. V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 111-122.
- BRUN, Laurent (2004). "La voix du fabuliste médiéval à travers les *Isopets*". *PRISMA*. Tome XX, 1-2, n°39-40 (*La voix dans l'écrit*) (Janvier-Décembre), 23-40.
- BUESCU, Ana Isabel (2007). "Livros e livrarias de reis e de príncipes entre os séculos XV e XVI. Algumas notas". *eHumanista*, vol. 8, 143-170.
- BURRUS, Victoria A., GOLDBERG, Harriet (1990). *Esopete ystoriado (Toulouse 1488). Edición, estudio y notas*. Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies.
- CANVAT, Karl, VADENDORPE, Christian (1996). "La fable comme genre: essai de construction sémiotique". *Pratiques*, 91 (Septembre), 27-56.
- CRANE, T. F. (1878). *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry*. Publications of the Folk-Lore Society.
- DANDREY, Patrick (2011). "Présentation". In BOIVIN, Jeanne-Marie, CERQUILIGNI-TOULET, Jacqueline, HARF-LANCNER, Laurence (orgs.). *Les fables avant La Fontaine*. Genève: Droz, 9-27.
- DELCORNO, Carlo (1989). *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*. Bologna: Il Mulino.
- DEYERMOND, Alan (2006). "The Bestiary Tradition in the *Orto do Esposo*". In SCHAEFFER, Martha E., CORTIJO OCAÑA, Antonio (dirs.). *Medieval and*

*Renaissance Spain and Portugal. Studies in Honor of Arthur L.-F. Askins.*  
London: Tamesis, 92-103.

HARF-LANCNER, Laurence (2011). "Des fourmis et des cigales: Isopets et Bestiaires". In BOIVIN, Jeanne-Marie, CERQUILIGNI-TOULET, Jacqueline, HARF-LANCNER, Laurence (orgs.). *Les fables avant La Fontaine*. Genève: Droz, 193-211.

FACCON, Manuela (2007). *La Fortuna de la Confessio Amantis en la Península Ibérica: Estudio Comparativo de las Traducciones y Edición del Ms. Madrid, Real Biblioteca, II-3088 (Prólogo, I, II, III, IV Libros)*. Verona/Zaragoza: Università Degli Studi di Verona/Universidad de Zaragoza. (dissertação de doutoramento).

FOEHR-JANSSENS, Yasmina (2011). "Quand les bêtes se taisent ou jacassent. Les fables animales dans le *Roman des Sept Sages*". In BOIVIN, Jeanne-Marie, CERQUILIGNI-TOULET, Jacqueline, HARF-LANCNER, Laurence (orgs.). *Les fables avant La Fontaine*. Genève: Droz, 319-331.

GOLDBERG, Harriet (1978). *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*. Tempe: Arizona State University.

HERVIEUX, L. (1893-1899). *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*. Paris: Librairie de Firmin-Didot, 5 vols.

HOLZBERG, Niklas (2002). *The Ancient Fable. An Introduction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

JAUSS, Hans Robert (1989). *Alterità e Modernità della letteratura medievale*. Torino: Bollati Boringhieri Editore.

LACARRA, María Jesús (1979). *Cuentística Medieval en España: los orígenes*. Zaragoza: Departamento de Literatura Española/Universidad de Zaragoza.

\_\_\_\_\_ (1986). "El *Libro de los Gatos*: hacia una tipología del «enxienplo»". In FONQUERNE, Yves-René, EGIDO, Aurora (coords.). *Formas Breves del Relato*. Madrid-Zaragoza: Universidad de Zaragoza-Casa de Velásquez, 19-34.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1999). *Cuento y novela corta en España*. vol 1 (Edad Media). Barcelona: Crítica.

\_\_\_\_\_ (2010). "La fortuna del *Isopete* en España". In FRADEJAS RUEDA, Juan Manuel, SMITHBAUER, Déborah Dietrick, MARTÍN SANZ, Demetrio, DíEZ GARRETAS, M<sup>a</sup> Jesús (eds.). *Actas del XIII Congreso AHLM*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid/Universidad de Valladolid, 107-134.

LAVINIO, Cristina (1987). "Modello narrative e intreccio nella fiaba: i condizionamenti della memoria". *La ricerca folklorica*, nº15 ("Oralità e scrittura. Le letterature popolare europee"), aprile, 41-48.

LOAYZA, Daniel (2011). "La morale de l'épervier (Hésiode, *Travaux*, 202-212)". In BOIVIN, Jeanne-Marie, CERQUILIGNI-TOULET, Jacqueline, HARF-

- LANCNER, Laurence (orgs.). *Les fables avant La Fontaine*. Genève: Droz, 45-57.
- LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude, BREMOND, Claude (1989). *L'«Exemplum»*. Turnhout: Brepols.
- LUCKEN, Christopher (2007). “Dans l’hiver de la lecture. Le temps de la fable”. *Littérature*, nº148 (Décembre), 98-120.
- \_\_\_\_\_. (2011). “Par essample: les fables de Marie de France”. In BOIVIN, Jeanne-Marie, CERQUILIGNI-TOULET, Jacqueline, HARF-LANCNER, Laurence (orgs.). *Les fables avant La Fontaine*. Genève: Droz, 213-234.
- LYONS, John D. (1989). *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*. Princeton: Princeton University Press.
- MADUREIRA, Margarida (2005). “Um *Exemplum* modelar: A propósito da alegoria moral do unicórnio”. In FIDALGO, Elvira (ed.). *Formas narrativas breves en la Edad Media*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 299-313.
- \_\_\_\_\_. (2011). “A espiritualidade monástica num testemunho português do final da Idade Média: o *Orto do Esposo*”. In ANACLETO, Marta Teixeira, BRANCO, Elsa (eds.). *Cadernos de Literatura Medieval-CLP. A Prosa Didáctica Medieval*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 71-84.
- MAGÁN, Fernando (1996). “El *exienplo* del unicornio en el *Lucidario* de Sancho IV”. In ALVAR, Carlos, LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (eds.). *La literatura en la época de Sancho IV*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 453-467.
- MARTIN, Hervé (1988). *Le métier de prédicateur à la fin du Moyen Âge (1350-1520)*. Paris: Cerf.
- MARTINS, Mário (1948). “À volta do «Orto do Esposo»”. *Brotéria*, vol. XLVI, 164-176.
- \_\_\_\_\_. (1979). “Dum poema inglês de John Gower e da sua tradução do português para o castelhano”. *Didaskalia*, 9, 2, 413-432.
- \_\_\_\_\_. (1980). “Parábola do Tempo e da Morte”. In *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*. Lisboa: Brotéria, 167-171.
- \_\_\_\_\_. (1980). “Et Reliqua”. In *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*. Lisboa: Brotéria, 299-303.
- MASSERON, Caroline (1988). “Un genre narratif et didactique: la fable”. *Pratiques*, nº59 (Septembre), 19-34.
- MENEGAZ, Ronaldo (1993). *A Escrita Retórica do Horto do Esposo*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (dissertação de mestrado).
- MORAIS, Ana Paiva (2005). “Histórias do ínfimo: *Fabula* e Fábula na Idade Média – entre o Fabuloso e o Obscuro”. *forma breve*, nº 3 (“A Fábula”), 11-20.



- \_\_\_\_\_ (2007). “A Exigência do Sentido: Modos da Exemplaridade no *Exemplum Medieval*”. In NUNES, Irene Freire (ed.), GODINHO, Helder (coord.). *Horto do Esposo*. Lisboa: Edições Colibri, XIII-LII.
- \_\_\_\_\_ (2010). “L’animal comme exemple dans le *Horto do Esposo*: de l’*exemplum* à l’insertion exemplaire”. In DARBORD, Bernard (dir.). *Typologie des formes narratives brèves du Moyen Âge*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, 85-98.
- MORENZONI, Franco (1998). “*Exempla* et prédication: l’exemple de Jourdain de Saxe”. In BERLIOZ, Jacques, POLO DE BEAULIEU, Marie Anne (orgs.). *Les Exempla Médiévaux. Nouvelles Perspectives*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 269-289.
- NEEDLER, Howard (1991). “The Animal Fable Among Other Medieval Literary Genres”. *New Literary History*, vol. 22, nº2 (Spring), 423-439.
- OLLIER, Marie-Louise (1983). “Les *Lais* de Marie de France ou le recueil comme forme”. In PICONE, Michelangelo, DI STEFANO, Stefano, STEWART, Pamela (orgs.). *La Nouvelle. Genèse, Codification et Rayonnement d’un genre médiéval*. Montréal: Plato Academic Press, 64-79.
- OLSON, Glending (1986). *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- OWST, G. R. (1933). *Literature and Pulpit in Medieval England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PAREDES, Juan, GRACIA, Paloma (1998). “Hacia una tipología de las formas breves medievales”. In PAREDES, Juan, GRACIA, Paloma (eds.). *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*. Granada: Universidad de Granada, 7-12.
- PEREIRA, Luciano (2005). “A fábula, um género alegórico de proverbial sabedoria”. *forma breve*, nº 3 (“A Fábula”), 21-32.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (2005). “O homem e o unicórnio: efabulações”. *forma breve*, nº3 (“A Fábula”), 69-84.
- PERRY, B. E. (1940). “The Origin of the Epimythium”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 71, 391-419.
- \_\_\_\_\_ (1959). “Fable”. *Studium Generale*, 12, 17-37.
- PLATÃO (1998). *Fédon*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Coimbra: Livraria Minerva.
- POLO DE BEAULIEU, Anne Marie (2011). “Les fables au service de la pastorale des ordres mendiants (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)”. In BOIVIN, Jeanne-Marie,

- CERQUILIGNI-TOULET, Jacqueline, HARF-LANCNER, Laurence (orgs.). *Les fables avant La Fontaine*. Genève: Droz, 153-180.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1979). *Historia de la Fábula Greco-Latina*. Vol. 1: *Introducción y de los orígenes a la edad helenística*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- ROSSI, Luciano (1979). *A literatura novelística na Idade Média portuguesa*. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa.
- RYCHNER, Jean (1992). "Fabliaux". In *Dictionnaire des Lettres Françaises du Moyen Âge*. Paris: Fayard, 439-441.
- SALISBURY, Joyce (1994). *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*. New York/London: Routledge.
- SALVAT, Michel (1980). "Traité des animaux et bestiaires du XIII<sup>e</sup> siècle: note autour de quelques scènes de la vie animale dans le *De proprietatibus rerum* et ses traductions". In BUSCHINGER, Danielle (ed.) *Le récit bref au Moyen Âge. Université de Picardie-Actes du Colloque des 27, 28 et 29 avril 1979*. Paris: Librairie Honoré Champion, 429-448.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1985). "Aesopus auctor inventus. Naissance d'un genre: la fable ésope". *Poétique*, n°63 (Septembre), 345-364.  
\_\_\_\_\_ (1987). "Note sur la préface philosophique". *Poétique* (Février), 69, 35-44.
- SCHMIDT, Hans-Joachim (1998). "Les recherches sur les *exempla* dans les pays germaniques". In BERLIOZ, Jacques, POLO DE BEAULIEU, Marie Anne (orgs.). *Les Exempla Médiévaux. Nouvelles Perspectives*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 215-242.
- SCHMITT, Jean-Claude (1996). "Conclusion. Éditer, indexer, interpréter les *exempla*". In BERLIOZ, Jacques, POLO DE BEAULIEU, Marie Anne (orgs.). *Les Exempla Médiévaux. Nouvelles Perspectives*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 403-411.
- STRUBEL, Armand (1988). « Exemple, fable, parabole: le récit bref figuré au Moyen Âge ». *Le Moyen Âge*, 94, 341-361.
- TILIETTE, Jean-Yves (1998). "L'*exemplum* rhétorique: questions de définition". In BERLIOZ, Jacques, POLO DE BEAULIEU, Marie Anne (orgs.). *Les Exempla Médiévaux. Nouvelles Perspectives*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 43-65.
- TUBACH, Frederic C. (1981). *Index Exemplorum*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- VAN DEN ABEELE, Baudouin (1999). "L'allégorie animale dans les encyclopédies latines du Moyen Âge". In BERLIOZ, Jacques, POLO DE BEAULIEU, Marie Anne (dirs.). *L'animal exemplaire au Moyen Âge. V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 123-143.

VAN DIJK, GERT-JAN (2011). “La fable grecque: tour d’horizon fabuleux avec une esquisse de son influence sur les recueils ésopiques français”. In BOIVIN, Jeanne-Marie, CERQUILIGNI-TOULET, Jacqueline, HARF-LANCNER, Laurence (orgs.). *Les fables avant La Fontaine*. Genève: Droz, 85-104.

VIEILLARD, F. (1989). « Sur la tradition manuscrite des fables de Marie de France ». *Bibliothèque de l’École de Chartres*, 147, 371-397.

ZUMTHOR, Paul (1972). *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil.

WELTER, J. Th. (1973). *L’exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*. Bib. d’hist. eccles. de France. Occitania: USA.

WHITESELL, Frederick R. (1947). “Fables in Medieval Exempla”. *Journal of English and Germanic Philology*, 46, 348-366.

PALAVRAS-CHAVE:

fábula medieval, *exemplum*, alegoria, parábola, bestiário