

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 9

A INSCRIÇÃO DA FÁBULA NA NARRATIVA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA:
HERANÇAS E METAMORFOSES

PAULO ALEXANDRE PEREIRA E MÁRCIA NEVES

CAPÍTULO 9

A INSCRIÇÃO DA FÁBULA NA NARRATIVA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: HERANÇAS E METAMORFOSES

*As each poem is said to have its own poetics, so
has each fable its own ground of justification.*

(Blackham, 1985: 225)

Tendo percorrido praticamente todas as culturas humanas e épocas históricas, a fábula constitui um género de origens e fronteiras incertas. A sua presença ubíqua no imaginário poético ocidental ajuda a compreender o emprego consensualizado do termo, mesmo se qualquer tentativa de circunscrição tipológica pareça esbarrar, no caso da fábula, com uma prática literária esquivada a todas as categorizações. No diagnóstico certo de Hegel, “La fable est comme une énigme qui serait toujours accompagnée de sa solution” (*Esthétique*, II).

Com efeito, desenhando um arco diacrónico que se estende da antiguidade clássica até à contemporaneidade, a fábula tem suscitado incontáveis exegeses e classificações, raramente unânimes e nunca definitivas, sobretudo em virtude das constantes mutações do género e da abundante – mas nem sempre iluminadora – teorização que em torno dele tem sido produzida.

A natureza híbrida e polimórfica que, desde as suas primeiras manifestações, o género fabulístico tornou patente repercute-se, desde logo, na ambiguidade que parece afetar a própria designação de género na qual confluem várias aceções. Etimologicamente, o termo “fábula” deriva do substantivo latino *fabula, ae* (narração,

história ou conto), cuja raiz se encontra no verbo *fari* (falar, contar histórias, narrar) (Gaffiot, 1934:646), o que permite, desde logo, considerá-la como “une prise de parole” (Bassy, 1994:843), isto é, como uma “revendication du pouvoir de la parole contre une situation de fait” (*ibid.*).

Num verbete consagrado ao género, Gabriella Parussa, associando a fábula a qualquer enunciado oral ou escrito, bem como à arte de inventar histórias – e a essas próprias histórias –, atribui-lhe dois sentidos distintos: por um lado, o de esquema geral da narração, ou seja, “le récit pris indépendamment de sa réalisation particulière dans une oeuvre (sujet ou discours)” (Parussa, 2002: 213); por outro, em estreita articulação com o seu estatuto de vasto *thesaurus* de narrativas colhidas numa ancestral tradição oral, o de “mise en scène d’animaux, d’êtres inanimés ou d’hommes dans un récit généralement bref qui renferme un enseignement moral, et appelé aussi apologue” (*ibid.*).

Numa primeira aceção, portanto, a fábula designa a história ou a concatenação de ações que permitem conformar uma específica *dispositio* narrativa. Sob a designação de *mythos* (o termo grego correspondente), Aristóteles define-a, na sua *Poética*, como “a composição dos actos”, considerando-a um dos seis ingredientes estruturais da tragédia, em conjunção com o *caráter*, a *elocução*, o *pensamento*, o *espetáculo* e a *melopeia* (Aristóteles, 1994: 111). É justamente neste sentido que os termos *fabula* ou *mythos* serão reclamados pelos formalistas russos para denominar “o conjunto de acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais” (Reis, 1991: 151), por contraponto com a intriga que implica a “representação dos mesmos acontecimentos segundo determinados processos de construção estética” (*ibid.*). Nestes termos, “a fábula corresponde ao material pré-literário que vai ser elaborado e transformado em intriga, estrutura compositiva já especificamente literária” (*ibid.*). A fábula representa, pois, as ações da narrativa na sua sucessividade diacrónica, enquanto que a intriga se reporta ao domínio da história artisticamente reconfigurada. É à luz destas premissas que deve, assim, entender-se a definição de *fabula* proposta por Umberto Eco que recupera, nos seguintes termos, a “vieille opposition énoncée par les formalistes russes entre *fabula* et *sujet*” (Eco, 2010: 130):

La fabula, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement. Elle peut aussi ne pas être une séquence d'actions humaines et porter sur une série d'événements qui concernent des objets inanimés ou même des idées. Le "sujet", c'est en revanche l'histoire telle qu'elle est effectivement racontée, telle qu'elle apparaît en surface, avec ses décalages temporels, ses sauts en avant et en arrière (anticipations et flash-back), ses descriptions, ses digressions, ses réflexions entre parenthèses. (*ibid.*:130-131)

Num primeiro sentido, a fábula designa, portanto, a sequência de ações que compõem a diegese. Convém, contudo, reter a distinção entre a fábula como componente estrutural da narrativa e a sua específica codificação enquanto género autónomo. É, naturalmente, esta segunda aceção a que de maior pertinência se reveste no âmbito deste estudo.

É na *Retórica* de Aristóteles que ocorre a primeira definição da fábula considerada como género retórico, entendendo por retórica "a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir" (Aristóteles, 1994: 48). Neste sentido, o Estagirita propõe-se elencar diferentes provas, tendo em vista a persuasão de um auditório, entre as quais arrola o *exemplo* ou "indução retórica" (raciocínio por indução) e o *entimema* ou "silogismo retórico" (raciocínio por dedução) (*ibid.*: 50). Como a designação sugere, o exemplo (do latim *exemplum* e do grego *paradeigma*) constitui um caso particular que o orador apresenta perante o auditório e a partir do qual se induz uma verdade geral: "Quando os dois termos são do mesmo género, mas um é mais conhecido do que o outro, então há um exemplo" (*ibid.*: 54). Aristóteles aponta duas espécies de exemplo: os reais (extraídos de factos históricos ou mitológicos) e os fictícios (inventados pelo orador). Nesta última categoria se incluem a parábola e a fábula:

Há duas espécies de exemplo: uma consiste em falar de factos anteriores, a outra em inventá-los o próprio orador. Nesta última, há que distinguir a parábola e as fábulas, por exemplo, as fábulas de Esopo e as Líbicas". (*ibid.*: 147)

O autor da *Retórica* salienta ainda o valor probatório-demonstrativo das histórias inventadas (fábulas) na exemplificação da tese e na substanciação dos argumentos do orador, com vista a uma mais eficaz persuasão do auditório: "As fábulas são

apropriadas às arengas públicas e têm esta vantagem: é que sendo difícil encontrar factos históricos semelhantes entre si, ao invés, encontrar fábulas é fácil” (*ibid.*: 148).

Ora, ao reconduzir o género ao terreno da retórica e ao relevar o seu valor argumentativo, bem como a sua função perlocutória, esta definição inaugural de fábula cauciona a precedência do seu *ethos* comunicativo e da sua vocação perlocutória sobre o argumento narrativo. A narrativa é, deste modo, ressemantizada pela lição a comunicar que a condiciona e a transcende. Em síntese, “la fable constitue un macro-acte de langage à visée perlocutoire, qui peut être décrit comme suit: [Convaincre [Raconter]]” (Canvat, Vandendorpe, 1996: 30).

Por forma a precisar os contornos conceptuais do género, Aristóteles transcreve duas fábulas, incluindo uma de Esopo, que, a despeito da extensão, aqui se reproduz integralmente, atendendo à sua importância para a discussão das origens e da indagação teórica do género fabulístico:

Esopo, por sua vez, quando falava publicamente em Samos, numa altura em que se julgava a pena capital aplicada a um demagogo, contou-lhes como é que uma raposa, ao atravessar um rio, foi arrastada para um precipício e, não podendo de lá sair, aguentou durante muito tempo, além de ser atormentada por numerosas carraças agarradas à pele. Um ouriço que andava por ali, ao vê-la, aproximou-se compadecido e perguntou-lhe se queria que lhe tirasse as carraças: mas a raposa não lho permitiu. E como o ouriço lhe perguntasse porquê, ela respondeu: “porque estas já estão fartas de mim e sugam-me pouco sangue; se mas tiras, outras virão esfomeadas e sugar-me-ão o sangue que me resta”. Também no vosso caso, homens de Samos”, disse Esopo, “este homem não vos prejudicará mais (porque já é rico), mas se o matais, outros virão, pobres, que vos hão-de roubar e esbanjarão o que vos resta”. (Aristóteles, 1994: 148)

Aristóteles apresenta-nos, pois, a fábula, e mais rigorosamente a fábula esópica, como um texto bissetado: um relato breve, que consiste na micronarrativa propriamente dita, inscrita num plano ficcional e cujos actantes são seres humanos ou animais; e a lição ou ensinamento moral, concretizado na formulação tendencialmente epigramática do *telos* da diegese, condicionando a receção e assegurando o movimento de translação da narrativa para o plano da enunciação gnómica ou da injunção pedagógica. A alegoria – perspectivada duplamente como *modus scribendi* e *modus legendi* – institui-se, desta forma, como tropo estruturante da fábula, porquanto a concretização semântico-pragmática da narrativa se encontra dependente de uma rede de significação simbólico-figurativa, cuja decifração supõe como irrecusável a cooperação hermenêutica do

auditório. Neste sentido, como já foi justamente sublinhado, a fábula “produit du sens et consomme de l’imaginaire” (Bassy, 1994: 843). Residirá, porventura, neste aspeto o seu poder enigmático.

Tal como Aristóteles a define e Esopo a compõe, a fábula institui-se, deste modo, como um género alegórico com força perlocutória, configurando um modo de pensamento retórico-narrativo vocacionado para ilustrar, através de uma esquemática narrativa ficcional – o exemplo – e de uma concisa lição de moral, uma tese ou um argumento destinado a persuadir um auditório. Como sintetiza M. Nøjgaard,

Ce qui seul importe à Aristote, c'est de placer la fable, qu'il trouvait appliquée par les orateurs et les poètes de la bonne littérature, dans son système rhétorique. On y peut voir seulement qu'il exigea deux choses de la fable: 1° qu'elle fût fictive, 2° et allégorique (ce dernier critérium ne se lit même qu'indirectement de sa demande qu'il soit facile de voir les ressemblances dans la narration fictive avec la situation considérée si on invente une fable neuve)". (Nøjgaard, 1964: 28)

Neste sentido, pode argumentar-se que, ainda que a prática narrativa do *auctor inventus* Esopo tenha contribuído para consolidar o conceito de fábula que perdurou até hoje no mundo ocidental, as suas fábulas parecem acercar-se mais de uma coletânea tematicamente organizada com finalidade retórica do que de uma obra com expressa intencionalidade literária. Esopo foi o inventor da *matiere*, determinando o escopo temático do género fabulístico, a que Fedro, por seu turno, irá conceder cidadania estético-literária, investindo-a de densidade poética. Com Fedro, as fábulas emancipam-se enfim do seu estatuto de ancilaridade demonstrativa e assumem uma dignidade estética que culminará, no século XVII, com La Fontaine, em cujas *Fables* a *ars* irá programaticamente suplantar a *utilitas*. Como, a propósito deste desígnio disjuntivo, observa H. J. Blackham,

Fable inhabits the ambiguous borderland of the aesthetic and the ethical in Kierkegaard's sense in *Either/Or*, interested in displaying what is there, leaving the issues open in a Socratic manner. There are two parties in play, author and reader. (...) The reader has to be left to make his own choice, or not, after the author has done his best to engage him. (Blackham, 1985: 251)

Num artigo sintomaticamente intitulado “*Aesopus auctor inventus* – Naissance d’un genre: la fable ésopique”, Jean-Marie Schaeffer faz justamente remontar a origem da

fábula literária à obra de Fedro, por ele considerada como o *lugar de nascimento* da tradição fabulística:

Si Ésope nous apparaît comme origine de la fable, ce n'est pas parce qu'il constitue effectivement le lieu historique de la naissance de la fable, mais parce qu'il a été projeté comme père fondateur par la tradition générique de la fable, et en premier lieu par Phèdre, qui à cet égard peut être considéré comme le lieu de naissance réel du genre. (...) On peut donc dire que si Esope (...) est devenu l'origine de la fable, c'est grâce à une projection d'origine qui constitue un des traits constants du genre. (Schaeffer, 1985 : 347)

Seguindo ainda a argumentação do autor, se a figura mítica de Esopo se cristalizou definitivamente, no imaginário poético ocidental, como o lugar de origem do género fabulístico, foi a *projeção de origem* instituída por Fedro e concretizada na referência a Esopo como *protos heurètes* ou *primus inventor* da fábula que permitiu outorgar-lhe esse estatuto. Ora, tendo sido referendado pelos seus sucessores que dele se apropriam e pela tradição fabulística em geral, este dispositivo de legitimação genérica converteu-se numa “*règle du genre: la fable sera ésopique ou ne sera pas*” (*ibid.*: 349).

Com efeito, a autonomização da fábula enquanto género torna-se inseparável da atividade poética de Fedro, que abriu caminho à exploração das suas possibilidades estilísticas e para ela reivindicou um estatuto de literariedade, aliás consignado pelo próprio autor no prólogo ao seu primeiro livro: “Esope, qui a crée la fable, en a trouvé la matière et moi, j'ai poli celle-ci en vers senaires” (Fedro, 1989: 1). Nas palavras de Schaeffer, “l'opposition entre prose et poésie permet à Phèdre de constituer Esope en père fondateur qui aurait inventé la matière de la fable, mais non pas sa forme poétique, et donc son statut littéraire” (Schaeffer, 1985: 347).

Neste sentido, Schaeffer sustenta ainda que a complexa e ambígua teia de relações entre o prototexto esópico e a retextualização fedriana se revela crucial na estabilização do arquétipo da fábula esópica enquanto género literário, destacando duas dessas correspondências matriciais:

- a) Ésope a inventé la matière (*materia*), les thèmes dirions-nous, de la fable, Phèdre leur donne une forme littéraire (...). Dans cette perspective le travail générique exercé par Phèdre sur Ésope est un travail hypertextuel au sens strict du terme: il part d'un texte donné qu'il transforme.
- b) Ésope est l'inventeur de la manière, du style, Phèdre invente de nouveaux récits dans la même manière (...). On a en quelque sorte la situation inverse de

la première: Phèdre institue le moule formel des fables d'Ésope en modèle et il invente de nouvelles fables sur le même patron. La relation hypertextuelle est ici médiatisée puisqu'elle passe par une phase de modélisation de l'hypotexte d'Ésope. Il s'agit d'une addition générique et non pas d'une transformation, puisque l'invention de Phèdre vise à reproduire aussi fidèlement que possible les traits des modèles ésoques. (*ibid.* : 352-353)

Este diálogo transtextual, além de desempenhar função nuclear na configuração da forma fabulística, preludia já os rumos genológicos da fábula ao longo dos séculos, na medida em que “le genre entier (ou presque) se définit explicitement par rapport à son origine ésoque, ainsi que des transformations génériques nettement délimitées qui se ramènent à des exercices d'expansion et de contraction sur un matériau thématique restant pratiquement le même pendant plus de deux millénaires” (*ibid.*: 345). Com efeito, os autores de fábulas desenvolvem, regra geral, o seu trabalho de composição a partir da revisitação de um repertório temático comum, procedendo a uma aclimação criativa da tradição textual que os precede. Esta operação de reciclagem transformadora levou Gérard Genette a considerar a fábula como “presque intégralement un genre hypertextuel” (Genette, 1982: 79). Schaeffer ressalva, não obstante, que esta relação hipertextual não dimana de uma conceção evolucionista de género, tratando-se antes de uma *relação hipertextual bijectiva* que torna explícita uma dinâmica genológica de sentido duplamente progressivo e regressivo:

En effet, cette relation hypertextuelle, est pour ainsi dire bijective: non seulement le texte antérieur possède son image dans le texte postérieur, mais celui-ci se projette aussi en arrière dans le premier. Lorsqu'un texte se construit par rapport à un texte antérieur, le statut idéal de ce dernier sera métamorphosé en retour, puisqu'il sera désormais lu aussi à la lumière de texte postérieur se rapportant à lui. Autrement dit, la dynamique générique est à la fois progressive et régressive. (Schaeffer, 1985: 347)

Ora, não merece hoje discussão o postulado de que qualquer texto literário afirma a sua singularidade por referência a um determinado horizonte de expectativas de género do qual se afasta, que rejeita ou subverte ou, pelo contrário, que imita e reproduz, num jogo infinito de relações intertextuais, apresentando-se, assim, como “une entité collective à parentés multiples qui s'entrecroisent de manière imprévisible, galaxie de formes, de thèmes et de types discursifs en réorganisation perpétuelle” (Schaeffer, 1997: 339).

Como assinala Schaeffer, estes *parentescos textuais* obedecem a duas lógicas de género distintas que correspondem ao que designa como *convenções reguladoras* (que regem as *prescrições textuais explícitas* e literariamente institucionalizadas) e *convenções de tradição* (baseadas em relações de modalização hipertextual, expressas em procedimentos de imitação e transformação) (*ibid.* : 342). É deste segundo tipo de convenções reguladoras do texto literário que participa a fábula:

La même chose vaut pour la fable, dont l’histoire, de Phèdre à La Fontaine e au-delà, n’est qu’une suite de transformations opérées sur la tradition ésoopique. Très souvent les conventions régulatrices ne sont en fait que la «condensation» de conventions traditionnelles préexistantes. (*ibid.*: 342)

Na realidade, como se verifica com todos os géneros literários, a fábula não constitui um conjunto estático de possíveis temáticos e de códigos compositivos, mas antes uma categoria sujeita a um processo de permanente modulação diacrónica. Facilmente se compreende, pois, que a fábula dos séculos XX e XXI se afaste flagrantemente das concretizações de que o género foi objeto no decurso de outros períodos histórico-literários, tanto no plano ideotemático como retórico-estilístico. H. J. Blackham lembra, contudo, que "modern fables have to take their bearings on the terrain of modern fiction. But the ancient context has not lost all relevance. It was by differentiation from myth, legend, folk or fairy-tale, parable, allegory that fable established its identity, its nature and function". (Blackham, 1985: 183).

A fábula hodierna não deixa de compagnar-se, então, com o *ethos* da contemporaneidade literária onde, consabidamente, proliferam formas literárias genologicamente descentradas, híbridas ou subversivas. Se a categoria de género funciona ainda como um horizonte teórico e compositivo, é sobretudo em termos de "sabotagem criativa" desse paradigma que a fábula terá agora que ser apreciada. Também ao fabulista contemporâneo se aplica, pois, a suposição de que "la conception moderne de l’écrivain serait moins celle d’un respectueux observateur des formes consacrées que celle d’un ‘dynaminateur archangélique’" (Stalloni, 1997: 113-114).

É precisamente esta subversão produtiva que confere à fábula contemporânea os seus contornos fluidos e impermanentes, o que ajuda a explicar o evidente desconcerto teórico perante uma *forma informe* que incessantemente se metamorfoseia ou se aloja em géneros breves ou brevíssimos de expressiva fortuna contemporânea, como o conto,

o microconto ou o fragmento. Hoje, como ontem, parece não haver dúvidas de que "the force of the fable is in its single-minded concentration" (Blackham, 1985: 201).

Detenhamo-nos, por razões de economia expositiva, em apenas dois estudos recentes sobre o género fabulístico. Num ensaio intitulado "La fable comme genre: essai de construction sémiotique", Karl Canvat e Christian Vandendorpe propõem uma análise semiótica da fábula, avançando a seguinte definição operatória do género:

Dans sa forme prototypique, la fable est constituée par un récit bref, élémentaire, comportant une seule action et un minimum de personnages. Elle est la quintessence du récit, à tel point que le terme fabula désigne le ressort qui est à la base de tout récit, le complexe de situations et d'action qui constitue la charpente de toute histoire. (Canvat, Vandendorpe, 1996 : 32)

Não deixando de acentuar a natureza compósita do género, irreduzível a códigos semântico-formais impositivos e acusando uma acentuada heterogeneidade morfológica, os autores propõem uma caracterização da especificidade da sua configuração genérica, a partir de três níveis de análise: formal, temático e funcional.

No domínio formal, as fábulas singularizam-se por uma sintaxe narrativa particular que pode obedecer a uma estrutura fundada em *oposições estáticas* (quando se limitam a colocar em contraste características antagónicas: "Elles ne contiennent pas d'action au sens strict, mais présentent un simple constat d'oppositions qui illustre de façon imagée une réalité physique ou psychologique", *ibid.*: 33); uma estrutura de *inversão simples* (presente em "fables [qui] ne mettent pas simplement à plat quelques oppositions mais les intègrent dans un récit qui provoque une transformation entre l'état initial et l'état final", *ibid.*, p. 34); ou ainda a uma estrutura de *inversão dupla* que se deteta em fábulas mais complexas que assentam numa duplicação especular de oposições entre o estado inicial e o estado final, *ibid.*: 34-36).

No plano temático, um dos traços distintivos da fábula reside na antropomorfização das personagens animais, simultaneamente individualizadas e emblemáticas de um determinado tipo humano.

Finalmente, ao nível funcional, Canvat e Vandendorpe definem a fábula pela sua dominante pragmática-comunicativa que supõe uma transformação do recetor, aproximando-a, assim, da modalidade da narrativa exemplar, tal como foi analisada por

Susan Suleiman¹ que, a esse respeito, lembra que "(...) le projet de la fable, comme tout récit «exemplaire» est un projet utopique: *infléchir* les actions des hommes en leur racontant des histoires. Dans l'univers du récit «exemplaire», les lecteurs rebelles (ou simplement indifférents) n'existent pas" (Suleiman, 1977: 486).

Os autores concluem a sua prospeção teórica com uma reflexão em torno da *omnipresença e dissolução* do género, salientando que, apesar de sujeita à erosão diacrónica comum a todas as categorias literárias, a fábula está longe de se ter eclipsado. Tendo sido objeto de insistente reciclagem contemporânea, aclimatou-se com sucesso aos novos imperativos contextuais e resistiu às flutuações de gosto literário:

Mais la fable n'a pas disparu pour autant: sa survie est due à son intégration dans l'institution scolaire et à sa dissolution dans le discours social.

Par son utilisation du symbolisme animal (les enfants aiment bien les animaux) et par sa fonction édifiante, la fable a longtemps été l'un des plus puissants vecteurs d'acculturation des jeunes générations. Il semble cependant que ce ne soit plus aujourd'hui. (...) Aujourd'hui, c'est par les sketches (...), les réécritures ludiques (...), les bandes dessinées (...), les dessins animés (...), les publicités (...), les caricatures (...), les allusions: en somme, la civilisation industrielle a réussi à faire avec un genre ce qu'elle fait avec les objets matériels: elle l'a recyclé... (*ibid.*: 47-48).

Num estudo mais recente, intitulado “El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas”, Enrique Turpin Avilés procede a uma análise das estratégias de renovação patenteadas pela tradição fabulística no século XX, sublinhando a impressionante fecundidade do género testemunhada pela obra de inúmeros escritores nas últimas décadas do século:

En la última década, son muchos los autores que se han mostrado rebeldes y han optado por recurrir a los dominios de la fábula como medio de expresión, desde la perspectiva que les ofrece un territorio renovado, diríase virgen, que empezó a

¹ Susan Suleiman inclui a fábula na vasta categoria arquiteitual da *narrativa exemplar* que, segundo o modelo proposto, congutina três níveis de análise hierarquizados (narrativo, interpretativo e pragmático), com correspondência a outros tantos níveis de discurso: “À chacun de ces niveaux correspond un discours spécifique: le propre du discours narratif, c'est de présenter une histoire (...); le propre du discours interprétatif, c'est de commenter l'histoire pour en dégager le sens (ce dernier pouvant être résumé par une généralisation); le propre du discours pragmatique, c'est de dériver du sens ainsi dégagé une règle d'action, qui aura la forme d'un impératif adressé au destinataire (lecteur ou auditeur) du texte (Suleiman, 1983: 49-50). A autora aplica este modelo à fábula e distingue as fábulas não exemplares (aquelas que não propõem qualquer axiologia) das fábulas exemplares (todas as que expendem uma moralidade) (*ibid.*: 63-64).

avanzar a partir de la asunción de postulados posmodernistas. (Avilés, 2001: 737)

Confrontando-a com o paradigma da fábula tradicional, o autor discute o alcance e os processos de *aggiornamento* da fábula moderna, elencando os seus principais traços inovadores. São assim destacadas as constâncias temático-processuais da fábula tradicional, designadas pelo autor como *motivos obrigatórios do género*. Entre eles se incluem a sátira, a situação de conflito, a brevidade, o propósito pedagógico e/ou didático, a finalidade artística, a presença de seres, objetos e conceitos antropomorfizados e a doutrina moral exemplarizante.

Argumenta o autor que a renovação do género fabulístico, rastreável na produção literária mais recente, investe tanto na recombinação arbitrária destes motivos, como na obliteração de alguns deles, na introdução de inovações, como, enfim, no exercício intertextual de recuperação e reatualização de fábulas antigas (*ibid.*:731).

Partindo da codificação de uma matriz genológica, Avilés descreve detidamente *topoi* de comparência obrigatória na gramática narrativa da fábula contemporânea, salientando a relação consanguínea do género com a sátira, a presença de uma atmosfera paródico-humorística, o processo de alegorização da realidade pelo recurso à metáfora, a crítica reatualizada do universo social coetâneo, no âmbito da qual o espírito otimista é substituído por uma inflexão disfórica ou decetiva que, não raras vezes, se surpreende na entoação do fabulista contemporâneo, permitindo compreender a atitude contestatária ou subversiva que impulsiona a transfiguração da fábula na actualidade (*ibid.*: 734-735).

Ao reconhecimento e identificação destes traços matriciais segue-se a apresentação do elenco dos *novos motivos obrigatórios* que confluem no *patchwork* da fábula contemporânea. As linhas axiais de renovação são, de acordo com o autor, a elisão de uma moralidade explícita, a introdução – frequentemente desautomatizadora e disruptiva – da ironia, a desconstrução das formas tradicionais pela paródia, os processos de figuração do animal (passa-se da antropomorfização à animalização do referente principal da fábula, em resposta à conspícua desumanização das sociedades contemporâneas), a exploração dos mecanismos de dialogismo intertextual, a intrusão intermitente do “eu” narrador e o relevo acordado à cooperação hermenêutica do recetor no texto. Como, a propósito da concitação interpretativa do leitor, referiu H. J. Blackham, "(...) although a fable is not a riddle, both the amusement and the message

are served by taxing the reader's wits. Collaboration is called for, and relied upon" (Blackham, 1985: 239).

No que respeita à sua inscrição sintagmática, “la fábula insiste en mantener la dualidad entre subordinación e independência que há venido caracterizandola desde tiempos remotos” (*ibid.*: 735). Encontramo-la, portanto, frequentemente interpolada em macroestruturas superiores, como o romance ou a novela, ou ainda condensada em unidades mínimas, reflexo inequívoco da preferência dos autores contemporâneos pela fragmentação e pela descontinuidade narrativas, com o conseqüente agenciamento de procedimentos de hiperbrevidade que a fazem acercar-se do microrrelato ou do microconto (*ibid.*: 735-736).

É, pois, a partir desta moldura conceptual que nos propomos, numa versão expandida deste estudo, em preparação, investigar as *formas e deformações* do imaginário fabulístico na narrativa portuguesa contemporânea, privilegiando tanto a relação consubstancial que o discurso da fábula nela estabelece com os registos alegórico e paródico, como a sua hibridação produtiva com outros géneros narrativos, designadamente o conto e o microconto.

Paulo Alexandre Pereira e Márcia Neves

BIBLIOGRAFIA

- AVILÉS, Enrique Turpin (2001). “El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas”, in *El cuento en la década de los noventa. Actas del X seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, 31 de mayo-2 de junio de 2000*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Visor Libros, 729-742.
- BAKHTIN, Mikhail (1992). *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BASSY, A.-M. (1994). “Fable”, in *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas, 843-844.
- BLACKHAM, H. J. (1985). *The Fable as Literature*. London: The Athlone Press.
- CANVAT, Karl, VANDENDORPE, Christian (1996). “La fable comme genre: essai de construction sémiotique”. *Pratiques*, nº 91, 27-56.
- ECO, Umberto (2010). *Lector in fabula – Le rôle du lecteur*. Paris: Editions Grasset et Fasquelle, Le Livre de Poche.
- FEDRO (1989). *Fables*. Paris: Les Belles Lettres.

- GAFFIOT, F. (1934). *Dictionnaire Latin-Français*. Paris: Hachette.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- JAUSS, Hans Robert (1974). *História Literária como desafio à ciência literária. Literatura medieval e teoria dos géneros*. Vila Nova de Gaia: Edição de José Soares Martins.
- NÖJGAARD, M. (1964). *La Fable Antique. Tome premier: la fable grecque avant Phèdre*. København: Nyt Nordisk Forlag.
- PARUSSA, Gabrielle (2002). “Fable”, in *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 213-214.
- REIS, Carlos (1991). *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.
- _____ (2001). *O conhecimento da literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1985). “Aesopus auctor inventus – Naissance d’un genre: la fable ésopique”. *Poétique*, nº 63, 345-364.
- _____ (1997). “Genres littéraires”, in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopaedia Universalis et Albin Michel.
- SPANG, Kurt (1993). *Géneros Literários*. Madrid: Editorial Síntesis.
- STALLONI, Yves (1997). *Les genres littéraires*. Paris: Dunod.
- SULEIMAN, Susan (1977). “Le récit exemplaire: Parabole, fable, roman à thèse”. *Poétique*, nº 32, 468-489.
- _____, (1983). *Le roman à thèse ou l’autorité fictive*. Paris: Presses Universitaires de France.
- TODOROV, Tzvetan (1988). “El origen de los géneros”, in *Teoría de los géneros literários*. Madrid: Arco/Libros, 1988, 31-48.

PALAVRAS-CHAVE:

fábula contemporânea, género literário, retórica, alegoria, paródia