

UMA CONVERSA COM AS *FÁBULAS* DE FEDRO

por

LUCIANA ANTONIA FERREIRA MARINHO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Doutor em Letras Clássicas.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Thereza Basilio Vieira.

Rio de Janeiro
Agosto de 2016

CIP - Catalogação na Publicação

M337c Marinho, Luciana Antonia Ferreira
Uma conversa com as Fábulas de Fedro / Luciana
Antonia Ferreira Marinho. -- Rio de Janeiro, 2016.
149 f.

Orientadora: Ana Thereza Basilio Vieira.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
Graduação em Letras Clássicas, 2016.

1. Fábulas de Fedro. 2. Teorias da conversação.
3. Análise do discurso. 4. Fábula antiga. I.
Vieira, Ana Thereza Basilio, orient. II. Título.

UMA CONVERSA COM AS FÁBULAS DE FEDRO

Luciana Antonia Ferreira Marinho

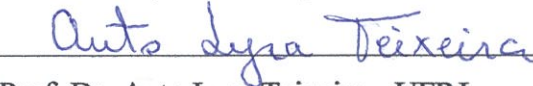
Orientadora: Profa. Dra. Ana Thereza Basilio Vieira

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

Aprovada por:



Orientadora, Presidente, Profa. Dra. Ana Thereza Basilio Vieira - UFRJ



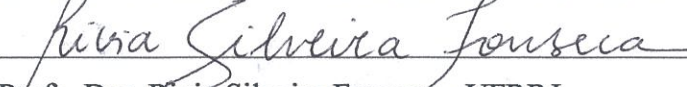
Prof. Dr. Auto Lyra Teixeira - UFRJ



Prof. Dr. Leonardo Ferreira Kaltner - UFF



Profa. Dra. Beatriz Cristina de Paoli Correia - UFRJ



Profa. Dra. Rívia Silveira Fonseca - UFRRJ

Prof. Dr. Ricardo de Souza Nogueira - UFRJ, Suplente

Prof. Dr. Amós Coêlho da Silva - UERJ, Suplente

Rio de Janeiro
Agosto de 2016

RESUMO

UMA CONVERSA COM AS *FÁBULAS* DE FEDRO

Luciana Antonia Ferreira Marinho

Orientadora: Profa. Dra. Ana Thereza Basilio Vieira

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

Esta Tese possui como objetivo estudar as fábulas de Fedro em que se presencia a figura de Esopo, o qual aparece ora como personagem, principalmente nos momentos em que desempenha a função social de *homo doctus* na narrativa; ora como inspiração. Além disso, ela pretende investigar os elementos discursivos e dialógicos utilizados por Fedro, a fim de constituir as narrativas, bem como o tom mordaz presente em algumas delas ao discorrer sobre os aspectos políticos e sociais. Para tanto, traçaremos um estudo de alguns princípios pressupostos pelas teorias da Análise do Discurso e da Análise da Conversação, do gênero narrativo e de alguns aspectos provenientes do contexto histórico e social.

Palavras-chave: fábulas de Fedro; análise conversacional; Esopo; gênero narrativo.

Rio de Janeiro

Agosto de 2016

ABSTRACT

A CONVERSATION WITH FEDRO'S *FABLES*

Luciana Antonia Ferreira Marinho

Orientadora: Profa. Dra. Ana Thereza Basilio Vieira

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

This Doctoral Thesis intends to study Phaedrus' fables in which we see the appearance of Aesop, sometimes as a character – especially at the moments he performs the social function of *homo doctus* in the narrative –, sometimes as an inspiration. Moreover, it will investigate both discursive and dialogical elements used by the fabulist, as well as it will examine the caustic tone that the storyteller uses in some of his fables, in order to discourse about the political and social aspects of his time. To this end, we will outline a study over some principals presumed by the Discourse Analysis and communication Analysis' theories, along with the narrative genre and some aspects originating from the social and historic context.

Keywords: Phaedrus' fables; conversational analysis; Aesop; narrative genre.

Rio de Janeiro

Agosto de 2016

AGRADECIMENTOS:

A CAPES, pela concessão de meios financeiros para que este sonho se tornasse realidade;

A Deus, por tudo aquilo que Ele criou, fez e faz por todos nós;

A Nossa Senhora, medianeira de todas as graças;

Aos meus amados pais (*in memoriam*), por terem sempre confiado em mim, mesmo nos momentos de dúvidas (...), por me ensinarem a importância e o sentido do saber e de sua eterna busca, em resumo, por tudo;

À minha amada irmã, pelo incentivo, zelo e dedicação para comigo;

À professora Orientadora Ana Thereza Basilio Vieira, por tudo aquilo que fizera por mim; pelos ensinamentos concedidos, e por ter acreditado na possibilidade de um “outro momento de conversa com Fedro”;

Aos Professores Dr. Auto Lyra Teixeira e Dr. Leonardo Ferreira Kaltner, por todas as contribuições prestimosas e generosas concedidas no momento de arguição da Qualificação;

Aos professores, aos companheiros da Pós-Graduação, ao Departamento de Pós-Graduação em Letras Clássicas;

Aos professores de Graduação, em especial às professoras Arlete José Mota, Alice da Silva Cunha;

Aos amigos da Graduação;

Aos familiares e amigos, entre eles, Elisangela Dias de Carvalho, Maria Lucia Malheiros Cardoso por todos os seus ensinamentos, carinho e atenção;

Ao Fedro, por ter sido a “voz” daqueles que não tinham oportunidade de se expressarem. A ele, ainda, por ter-nos proporcionado um momento prazeroso de “conversa”;

A todos referidos aqui e àqueles que, igualmente, desempenharam um “papel social” extremamente significativo ao meu lado no decurso desta viagem histórico-social, o meu mais sincero agradecimento;

À rã, ao cordeiro, ao asno, ao leão (não só personagens fabulísticos, mas “amigos”), meu eterno agradecimento.

Em memória de Fedro:

A, 31

*Hoc quaecumque est Musa quod ludit mea,
nequitia pariter laudat et frugalitas;
sed haec simpliciter, illa tacite irascitur.*

(“Qualquer que seja este assunto que a minha Musa compõe, a injustiça e a frugalidade louvam igualmente; mas esta se irrita francamente, aquela tacitamente”.)

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO	9
2- CONVERSANDO COM ALGUMAS TEORIAS	17
2. 1- A Análise do Discurso	17
2. 2- A Análise da Conversação	20
2. 3- As teorias e a fábula	24
3- PARTICULARIDADES SOBRE A FÁBULA	30
3. 1- Tipos de fábula e sua estruturação	35
3. 2- A fábula e seus congêneres	39
3. 3- A linguagem das fábulas	41
3. 4- A fábula na Grécia	43
4- FEDRO E A FÁBULA EM ROMA	45
4. 1- A educação romana	45
4. 2- O cenário político romano no tempo das fábulas	50
4. 3- Fedro e sua obra	53
5- POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES DE FÁBULAS	59
5. 1- Esopo como personagem	70
5. 2- Esopo como citação	109
5.3- Fábulas esópicas conversacionais	117
6- CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
7- BIBLIOGRAFIA	145

1- INTRODUÇÃO

A fábula existe há bastante tempo. Hoje em dia torna-se difícil afirmar com precisão onde surgiu este gênero narrativo, pois muitos povos antigos atribuem a si a possível origem da fábula.

Mas onde ela teria surgido ou quem a criou e com que finalidade são algumas das indagações comumente instigadoras de uma pesquisa voltada a este gênero de textos. Contudo, há poucas informações precisas sobre o assunto. Apesar disso, a motivação para conhecer cada vez mais as suas particularidades instiga os interessados nesse gênero narrativo.

Pouco espaço foi dedicado a seu estudo em Roma, é o que se lê em Paratore¹ (1987: 553-555). Há registros de autores que escreveram esse tipo de narrações antes mesmo de Esopo, na Grécia, como Hesíodo e Arquíloco (século VII a.C.), mas que não trabalharam com o gênero, mas apenas com composições esporádicas. E ainda, permanecem muitas dúvidas envolvendo a própria existência de Esopo. Também pouco se sabe sobre a recepção de tais textos literários no cenário sociocultural da época em que foram produzidos. O mesmo ocorre com Fedro, em Roma, no séc. I d.C.

Assim é, em meio a tantas incertezas, relativas a um gênero narrativo que faz parte da história do homem e permanece despertando interesse em tempos relativamente mais próximos de nós como La Fontaine na França ou ainda Monteiro Lobato no Brasil², entre outros, que nós nos detemos na pesquisa acerca deste gênero narrativo. Acreditamos tratar-se de um gênero narrativo digno de estudos, tendo em vista tudo que representou para os diferentes povos que se deleitaram ao ouvir ou ler tais histórias. Nosso intuito é estudar as fábulas de Fedro classificadas como esópicas e aquelas em que o próprio Esopo aparece como personagem, com uma nova visão, recorrendo aos estudos da análise da conversação e à análise do discurso.

Uma das informações apresentadas pelo próprio Fedro consiste em citar a matéria trabalhada. O autor nos informa ser o mesmo assunto utilizado por Esopo, mas enfatiza que suas narrativas também são fruto de sua qualidade artística. No entanto,

¹ “Dos autores ilustres posteriores a ele, apenas Marcial o recorda, ao passo que Sêneca, na *Consolatio ad Polybium*, exorta o seu correspondente a distrair-se da dor pela perda do irmão, compondo em latim fábulas esopianas, coisa não tentada até então: o que demonstra que ele não conhece ou finge não conhecer Fedro, e prova, por confronto, como foi sobrevalorizado o silêncio sobre Lucrécio nas obras filosóficas de Cícero, ignorando a desenvoltura dos antigos relativamente a escrupulosidade histórica, especialmente a respeito dos contemporâneos. Aviano, [...] (p. 554)”.

² Muito embora esses autores sejam reconhecidos por suas coleções narrativas, preferimos não nos deter nesta pesquisa na análise de suas obras, permanecendo seus nomes aqui apenas como exemplo do gênero.

não podemos nos esquecer de que, a *aemulatio* e a *imitatio* eram entendidas pela sociedade romana como símbolo de habilidade artística do autor e princípio de erudição.

Estudaremos a provável influência de Esopo em algumas fábulas de Fedro ou como personagem da narrativa (em grande parcela das vezes na função de *homo doctus*, confundindo-se com a voz do próprio Fedro enquanto narrador e idealizador do ensinamento a ser transmitido aos seus leitores pela moral) ou inspiração o que serve para legitimar a importância da fábula esópica como modelo na elaboração da obra fedriana. Fedro valoriza as finalidades da fábula compostas durante três momentos: período arcaico, clássico e contemporâneo ao autor, ou seja, os três momentos de constituição da fábula: início, conformação e evolução³. A presença do matiz satírico revela-se um recurso característico do fabulista durante o processo de desenvolvimento de suas narrativas, sobretudo ao tratar de assuntos complexos como o contexto político e social. Isso porque a sátira era usada desde o tempo de Hesíodo e Arquíloco com a função de crítica e ataque, tornando-se esse tipo de função uma apropriação da fábula. Como ensinamento, Fedro se utilizava de temas tradicionais procedentes da corrente filosófica cínica e, sobretudo do pensamento estoico⁴.

As fábulas podem ser vistas e entendidas sobre diferentes vieses, e um deles é relativo ao ensino, constituindo-se em um dos artifícios utilizados no processo de ensino-aprendizagem. Atualmente no Brasil, há uma série de estudos voltados para a importância das fábulas como um dos viabilizadores do processo de ensino de Língua Portuguesa.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), por exemplo, sugerem o uso de gêneros discursivos para estimular o processo de ensino e aprendizagem de Língua Portuguesa. Conforme o que prevê este material, os gêneros discursivos viabilizariam uma série de modos de trabalhar com conceitos provenientes da Língua Portuguesa.

Para os PCNs (1998: 20-21):

Interagir pela linguagem significa realizar uma atividade discursiva: dizer alguma coisa a alguém, de uma determinada forma, num determinado contexto histórico e em determinadas circunstâncias de interlocução. Isso significa que as escolhas feitas ao produzir um discurso não são aleatórias – ainda que possam ser inconscientes –, mas decorrentes das condições em que o discurso é realizado. [...]

³ Cf. FERRER, 2011: 24-25.

⁴ Cf. FERRER, 2011: 24-25.

O discurso, quando produzido, manifesta-se linguisticamente por meio de textos. O produto da atividade discursiva oral ou escrita que forma um todo significativo, qualquer que seja sua extensão, é o texto, (...). [...]

Todo texto se organiza dentro de determinado gênero em função das intenções comunicativas, como parte das condições de produção dos discursos, as quais geram usos sociais que os determinam. Os gêneros são, portanto, determinados historicamente, constituindo formas relativamente estáveis de enunciados, disponíveis na cultura. [...]

O professor ao escolher um texto relativo a um determinado gênero para ser trabalhado em sua prática deve, entre outras preocupações, atentar-se aos aspectos e aos condicionantes envolvidos no processo de ensino-aprendizagem como o lugar social, os objetivos esperados, o seu público-alvo. Ou como nos informa os PCNs (1998: 24): “(...) Os textos a serem selecionados são aqueles que, por suas características e usos, podem favorecer a reflexão crítica, o exercício de formas de pensamento mais elaboradas e abstratas, bem como a fruição estética dos usos artísticos da linguagem, ou seja, os mais vitais para a plena participação numa sociedade letrada”.

Apesar de tal possibilidade de estudo para o uso das fábulas, o nosso foco constitui-se na observação do gênero narrativo (fábula) por si mesmo. Para tanto, observaremos as fábulas não como poderíamos entendê-las ou aplicá-las, tendo como suporte teórico uma pesquisa sobre elas voltada para o processo de ensino e aprendizagem de Língua Portuguesa, mas, no presente momento de reflexão, empenhar-nos-emos apenas no exame de princípios e estruturas concebidos desde a sua gênese. Com esta intenção, recorreremos essencialmente a uma de suas possíveis versões quanto à origem dada desde a Grécia, a partir de Esopo, até Roma com Fedro.

No decorrer do tempo em que realizamos os estudos das fábulas, houve alguns objetivos que estiveram presentes em nossas mentes como diretrizes a nos guiarem no processo de observação das narrativas escolhidas. São eles primordialmente: apontar a importância de Esopo como personagem ou inspiração literária; identificar como Fedro construiu o seu argumento de legitimação do discurso; perceber os artificios utilizados por Fedro para ensejar a narrativa de convencimento; estudar na própria narrativa os elementos constituintes de natureza moralizante.

Para tanto, fizemos uma série de leituras até constituir o elemento que funcionasse como uma espécie de fio condutor para identificarmos nas fábulas, sob o viés fedriano, a sua constituição: a observação da importância da figura de Esopo dentro

das narrativas de Fedro, que se constitui em nosso objetivo principal. Surgiu neste momento a necessidade de dividirmos as nossas reflexões em algumas etapas: um estudo das fábulas, do momento político-social e educacional à época da escritura das narrativas, das preocupações e tendências do autor; além da apresentação de alguns princípios desenvolvidos pelas perspectivas da Análise do Discurso e da Análise da Conversação, que constituem, então, nossos objetivos secundários.

Em virtude da própria demanda surgida durante este processo de organização das informações, tornou-se fundamental o estabelecimento de uma estrutura para observar mais detalhadamente cada uma das fábulas escolhidas. A partir dessa necessidade, fizemos um novo recorte para estabelecermos as análises. Com isso, constatamos a precisão de termos a figura de Esopo como o elemento basilar para firmarmos as nossas considerações, já que foi em suas narrativas que essencialmente Fedro se inspirou e pela participação dele como personagem. Competindo ainda a uma terceira seção, uma reflexão pautada no uso daquelas teorias eleitas como instrumental de análise, ao ter como premissa a ideia de abundância de elementos reais ou sugeridos característicos de momentos de conversas além de discursivos.

Nossa intenção, portanto, é, ao investigar a referência feita por Fedro à figura de Esopo e o tom crítico peculiar de Fedro desenvolvido em forma de ensinamento, depreender das fábulas escolhidas dois aspectos que cremos também serem fundamentais para o nosso interesse em sua investigação: a construção dialógica e discursiva presente em algumas de suas narrativas, e o matiz mordaz utilizado por Fedro ao contemplar nelas os aspectos políticos e sociais. Foram escolhidas fábulas, sobretudo, concernentes aos livros I e II, por ali se encontrarem a maior parte das narrativas relacionadas a Esopo – objeto de emulação e *auctoritas* –, mas os demais livros igualmente foram contemplados, enquanto exemplos de narrativas com diálogos, a fim de encontrarmos o *agón* (enfrentamento) entre as personagens ou a participação de Esopo na função de fonte inspiradora, e ainda um tom crítico fedriano mais voltado para narrativas com correspondência com o modelo esópico (nos demais livros, Fedro vai se desprendendo cada vez mais de seu modelo). Além disso, outro aspecto que contribuiu para a nossa escolha consiste no próprio desenrolar gradual do tom de Fedro principalmente em cada prólogo e menos no epílogo de seus cinco livros.

Apesar da imprecisão de datas na marcação temporal sobre a elaboração de cada livro, ficou registrada em cada um de seus prólogos uma progressão no tom escolhido por Fedro para enfatizar o distanciamento entre a sua qualidade poética e o seu modelo

esópico. Cabe ressaltarmos as datas prováveis de composição suscitadas pelos próprios prólogos: os livros I e II foram divulgados em recitais antes do ano 30 d.C.; o livro III é possível que tenha ocorrido em período posterior ao ano de 31 (momento em que possivelmente adveio a morte de Sejano); em relação aos livros IV e V, não ocorre nenhuma confirmação de um tempo exato.

Igualmente, é mister ressaltar a importância do prólogo do livro III servindo como um marco temporal, haja vista que Fedro fez referência ao fato de ter sido vítima da iniquidade praticada por Sejano; e, se os livros I e II foram escritos e publicados em uma data anterior, pode-se entender a divulgação destes dois livros como o possível motivo que contribuiu para a perseguição do ministro de Tibério contra o fabulista.

O seu desprendimento do modelo ao mesmo tempo apresenta aos leitores uma nova possibilidade para observar as temáticas mais comuns às fábulas na Antiguidade. No livro I, informa-nos de que a sua preocupação é tornar a obra de Esopo em mais aperfeiçoada⁵ (*polire uersibus senariis*); no livro II, menciona trabalhar em suas narrativas com o estilo do velho Esopo, ao mesmo tempo em que afirma adicionar tons diversos, caso necessário, para torná-las mais variadas; já, no livro III evidencia o fato de se orgulhar por ter aumentado o repertório literário à maneira de Esopo com as suas narrativas; no livro IV mostra que suas fábulas foram compostas no estilo de Esopo que as escrevera em pouca quantidade; por fim, no livro V declara que Esopo serve para conferir às suas fábulas a respeitabilidade necessária. Por tencionarmos verificar tanto o gênero narrativo antigo (ao se espelhar na maneira de Esopo) quanto localizar a participação de Esopo como personagem na narrativa, com a incumbência de ser o *homo doctus*, escolhemos fábulas provenientes de todos os livros de Fedro como a fonte de nossos estudos.

Ainda, como dissemos, apresentaremos alguns princípios desenvolvidos pela Análise do Discurso e pela Análise da Conversação, nas quais nos basearemos para fundamentar a análise literária dos textos escolhidos. É importante para a análise dos textos traçar um panorama sociocultural da época de elaboração da obra literária de Fedro, com o intuito de observar a sociedade ali refletida, com seus vícios e costumes.

Acreditamos que a fala utilizada pelo usuário da língua e registrada no texto é o reflexo de várias informações discursivas provenientes de experiências vivenciadas por si em seu grupo social, apesar de muitas delas estarem apagadas em sua memória (a

⁵ Fedro comenta sobre isso respectivamente em cada um dos prólogos dos cinco livros.

chamada memória social), ainda assim compõem o seu discurso, espelhando as ideologias presentes na sociedade de seu tempo. A língua e a história, portanto, conferem o significado para a fala. Assim, nenhum discurso aparece como não historiado. Por cremos nessa premissa, atentar-nos-emos em estudar o contexto histórico e social em que viveu o autor a fim de identificar possíveis elementos dessa natureza a influenciarem na composição de suas narrativas.

Como fontes de pesquisas para a investigação do gênero narrativo, nos baseamos nos livros de Codoñer (2011) e Gaillard (1990), além de consultar pesquisas sobre fábulas publicadas em artigos e livros diversos, entre os quais o mais importante é, sem dúvida, Adrados (2005). Tais fontes nos mostram a importância da fábula na literatura grega e romana, além de delinear seus principais aspectos.

Com relação às teorias desenvolvidas pela Análise do Discurso e pela Análise da Conversação, fizemos uso, respectivamente, das contribuições de Brandão (2005) e Orlandi (2012), assim como as de Marcuschi (2006) e Kerbrat-Orecchioni (2006). Estes autores nos ajudarão a compreender de que modo se organiza a estrutura da conversa, como ocorre no momento da interação conversacional entre um falante e outro. Convém salientar que, tanto Marcuschi (2006) quanto Kerbrat-Orecchioni (2006), revelam as suas perspectivas inicialmente valorizando como objeto de observação um momento real de conversa, em princípio tendo como base os elementos provenientes da oralidade.

Acreditamos ser também possível evidenciar e identificar os elementos constitutivos de fala, reproduzidos com fidelidade na escrita. Ainda que não tenhamos contato com os usuários do latim, isso se manifesta no próprio texto, a partir da presença de marcadores de diálogo e da manutenção de situação em que se dê uma interação entre participantes na conversa. Em outras palavras, após a escritura da fala ainda é possível identificar os vestígios relativos à oralidade, principalmente por se tratar de um gênero narrativo que leva consigo um caráter oralizante como é o caso da fábula.

Brandão (2005) e Orlandi (2012) contribuem para compreendermos a mensagem transmitida na própria fábula, dada por meio da constituição dos discursos elaborados por Fedro. Para tanto, ambas as autoras nos concedem um instrumental para identificar no texto a fala, em seu processo de elaboração, tendo como recursos para a sua observação fatores históricos, psicológicos (memória coletiva) e linguísticos.

Sobre os fatores socioculturais à época de Fedro, recorreremos a Rostovtzeff (1977), Alföldy (1989) e Grant (1994), que se revelaram as fontes mais relevantes para nosso estudo.

Elegemos como fonte do nosso *corpus* a edição francesa estabelecida por Alice Brenot, *Les Belles Lettres*, 1969, por se tratar de uma edição com aparato crítico. Transcreveremos, assim, os textos latinos, acompanhados de nossa tradução e de observações de aspectos estilísticos e literários.

Portanto, o nosso foco, nesta pesquisa é entender as estratégias utilizadas pelo autor no desenvolvimento de cada narrativa, onde iremos apresentar os preceitos desenvolvidos pela Análise do Discurso e pela Análise da Conversação. Ambas as perspectivas, cada uma a seu modo, contribuirão para entender mais profundamente como foi se desenvolvendo a ideia de Fedro em seu texto.

A fala ou a produção escrita da fala é composta pelos sentidos conhecidos pelo falante e daqueles guardados em sua memória coletiva que, muitas vezes, não têm consciência disso. Outra maneira possível de entender a formulação da fala é por meio da Análise da Conversação. Esta concede um instrumental considerável para se identificar os elementos constitutivos da fala, mantidos na escrita, tendo em vista a estrutura como se organizou a conversa. Em outras palavras, a Análise da Conversação contribui para se apreender a estrutura utilizada pelo usuário da língua para compor um momento de conversa com outrem. Convém destacar que a fala é uma produção essencialmente social (papel social desempenhado por cada um dos sujeitos) e particularizada no dia a dia na figura do indivíduo. Isso se dá por meio de uma estrutura complexa acometendo tanto o instante de formulação da fala no inconsciente do falante, quanto de sua posterior concretização dada através de seu uso.

O gênero narrativo, em questão, surge como um meio bastante profícuo para aplicar essas contribuições, pois já traz implícito a si um caráter oralizante. Torna-se mister lembrar que o termo *fabula*, como nos diz Saraiva (2006: 468), significa “(...) (de *fari*) (...) O de que se fala, assunto de conversação, conversa, prática, nova, boato, rumor”. Logo, a fábula contribui para propiciar um ambiente conversacional, bem como discursivo entre as personagens, o narrador (autor ou personagem) e os leitores/ouvintes.

As fábulas antigas de origem oral, entre elas as latinas, chegaram-nos de modo escrito. Esse meio de transmissão das fábulas, apesar de sua exterioridade ao contexto natural da oralidade, ainda assim resguarda elementos possíveis de marcar, ou melhor,

sugerir uma situação de conversa, peculiar ao gênero narrativo. Encontra-se ali a preocupação de seus autores de manterem as interações e cooperações semelhantemente ao que se poderia esperar de uma conversa centrada em determinado assunto em um momento oralizante de diálogo, sugerindo, portanto, uma situação de interação verbal. Em outras palavras, uma sucessão de momentos de falas sequenciadas a partir de uma relação de interação e cooperação entre os seus participantes.

Vale mencionarmos a divisão feita para os capítulos e sobre o que tratarão. No segundo capítulo há uma apresentação sucinta acerca de alguns dos princípios desenvolvidos pelas duas teorias escolhidas para contribuir na análise das narrativas e o ponto de convergência entre a AC e a AD e o estudo das fábulas⁶.

No terceiro capítulo, apresentaremos um breve panorama sobre algumas particularidades da fábula, enquanto forma, estrutura e expressão. No quarto capítulo, traçaremos comentários acerca da feitura das fábulas fedrianas, e sobre a vida do autor e peculiaridades de sua obra. No capítulo seguinte, apresentaremos algumas fábulas mais representativas para cada uma das três divisões realizadas por nós⁷.

Todas as discussões realizadas no decurso da exposição contribuirão para podermos compreender como Fedro constituiu as suas fábulas. Isso é relevante porque ele evidenciou, em vários momentos de sua explanação, o fato de ter recorrido ao modelo esópico durante o processo de elaboração das narrativas. No entanto, em razão de sua habilidade e engenho artístico, Fedro conseguiu apresentá-las de um modo diferente, ou, como nos diz, escreveu fábulas em maior quantidade e novas: “*quas Aesopias*”, mas “*non Aesopi*” (livro IV, prólogo, 11).

Nos dois últimos, respectivamente, nas considerações finais e na referência bibliográfica, apontaremos naqueles os comentários ainda relevantes para serem discutidos nesta reflexão; neste, somente, exporemos aqueles livros utilizados em maior quantidade de vezes durante o estudo.

⁶ Embora haja a utilização das duas teorias, a AC aparecerá como uma maior ênfase, pois entendemos que, com as devidas limitações existentes pela diferença nos fatores tempo e espaço entre o momento atual e o de produção dos “discursos” na narrativa, eles já aparecem implícitos nas fábulas. Isso porque os discursos compõem um estágio relativo ao resultado do modo de expressão característico de um ator específico, pertencente a uma parcela da sociedade, isto é, a dos subjugados: os ex-escravos ou escravizados. Em outras palavras, configurou-se tanto na Grécia quanto em Roma nas vozes, respectivamente, de Esopo e de Fedro. Eles foram representantes, ou melhor, porta-vozes daqueles tidos por marginalizados em suas sociedades.

⁷ Convém ressaltarmos que a nossa postura ao analisar cada uma das fábulas será a de elencar nas primeiras mais aspectos e diminuir gradativamente, ou seja, somente alguns elementos atinentes a cada uma das contribuições eleitas. Acreditamos que, com isso, haverá uma maior fluidez na exposição dos assuntos, deixando de ser algo repetitivo e maçante ao leitor. Mantendo, portanto, a característica de fluência natural das narrativas fabulísticas.

2- CONVERSANDO COM ALGUMAS TEORIAS

Atualmente, a Linguística preocupa-se com o entendimento dos fenômenos linguísticos sob vários vieses. Um deles enfoca o funcionamento desses fenômenos no contexto enunciativo/discursivo, observando aspectos provenientes não só dos processos linguísticos propriamente ditos, mas também dos psicológicos e históricos; outro viés prima por observar a fala em sua interação, isto é, a relação entre os participantes em um enunciado. Utilizaremos algumas contribuições advindas de duas visões: a Análise do Discurso e a Análise da Conversação (doravante AD e AC, respectivamente).

2. 1- A Análise do Discurso

A AD estuda a linguagem pautada na análise do conteúdo, do estruturalismo ou da hermenêutica, destacando a atuação dos sujeitos, a preocupação com o modo pelo qual a linguagem foi produzida e as referências de ordem histórica. Desse modo, analisa os movimentos das relações entre os sujeitos e a sua língua, no momento em que fazem uso dela, ou seja, a AD analisa os contextos situacionais presentes no discurso⁸ e o modo como ocorre o desenrolar da fala.

O seu objetivo é entender como se constrói a estrutura ideológica dentro dos discursos. O analista do discurso preocupa-se com algumas regularidades presentes na utilização da língua no instante da enunciação e de sua relação com o meio exterior. Mikhail Bakhtin (2006) nos alerta que o discurso é o ponto de convergência estabelecido entre os fenômenos sócio-históricos e linguísticos.

O discurso não se confunde com a fala, mas abrange aspectos exteriores. Ele traz contribuições advindas da história, necessárias para que o indivíduo consiga estruturar os sistemas semióticos e linguísticos; tudo isso a fim de apresentar, durante o seu discurso, uma gama de informações existentes em outros dizeres, ainda que, muitas vezes, ele mesmo não tenha conhecimento disso. Em outras palavras, o discurso se forma antes da fala, mas nela reflete todos os conhecimentos adquiridos pelo indivíduo, em suas vivências políticas e sociais.

⁸ Há inúmeras definições para o termo discurso, dentre as quais destacamos a de Trask, 2008: 84: “Qualquer fragmento conexo de escrita ou fala. Um discurso pode ser produzido por uma única pessoa que fala ou escreve, ou também por duas ou mais pessoas que tomam parte numa conversação ou, mais raro, numa troca de escritos”.

O discurso é uma prática social, elaborada não só por um único indivíduo, mas também amparada nas contribuições de outros usuários da língua. É preciso, portanto, observar as condições de produção do discurso e do contexto histórico-social. Logo, o discurso expresso pelo sujeito é um reflexo da visão de mundo da sociedade em que vive.

Assim, o texto aparece como o produto da elaboração discursiva. Ele é o meio utilizado pelo analista para investigar os elementos discursivos e depreender a ideologia presente no discurso. Em outras palavras, o texto é o campo empírico necessário para se depreender, por exemplo, como se construiu o discurso, o verdadeiro objeto de estudo do analista. O homem consegue recriar a sua própria realidade e o meio onde habita. Além disso, também constrói uma realidade que automaticamente elimina as possibilidades de existência de outras, ou ao menos as coloca em outro plano.

Desse modo, a AD pauta-se na valorização do homem e de sua linguagem numa situação concreta e não em contextos abstratos. Ela valoriza as condições e processos que contribuem para a produção do discurso, considerando também elementos exteriores à língua, além da história e das condições psíquicas do sujeito. Portanto, a AD objetiva entender como a ideologia pode se materializar dentro do discurso e de que modo o próprio discurso toma corpo dentro da língua.

As falas são a todo tempo afetadas por outros falares, inclusive anteriores à sua própria formulação, em outras palavras, nenhum falante utiliza a sua língua produzindo uma fala que esteja livre de ter contato com outras já utilizadas, esquecidas dentro de sua memória. Estas são distribuídas em uma espécie de camada de enunciados que, em seu todo, denotam o próprio falar⁹ dado em um eixo vertical.

Como nos informa Orlandi (2012), o interdiscurso significaria a constituição do sentido, enquanto o intradiscurso a sua formulação. Dessa maneira, o discurso seria a concretização do interdiscurso e intradiscurso, constituído pelo indivíduo a partir da prática social na qual retira as contribuições de outros falantes da língua. Por este motivo, vemos a relevância da noção de interdiscurso para compreender o modo como se processou a constituição do sentido nos discursos de Fedro disseminados em suas narrativas.

Maingueneau define discurso como:

⁹ Cf. COURTINE, 1984 (IN: ORLANDI, 2012: 32-33).

Noção que já estava em uso na filosofia clássica, na qual, ao conhecimento *discursivo*, por encadeamento de razões, opunha-se o conhecimento *intuitivo*. Seu valor era, então, bastante próximo ao do *logos* grego. Em linguística, essa noção, proposta por Guillaume, conheceu um impulso fulgurante com o declínio do estruturalismo e o crescimento das correntes pragmáticas (MAINGUENEAU & CHARAUDEAU, 2008: 168).

No próprio discurso, ocorrem alguns fatores importantes para o seu funcionamento. Um deles é a relação de sentidos. Esse fator denota precipuamente que não há nenhum discurso que não tenha relação com outro, isto é, um discurso vai se relacionar com outro já existente ou que ainda acontecerá. Desse modo, todo e qualquer discurso está inscrito num processo discursivo, mais amplo, contínuo. Uma fala vai se estabelecer nas relações com outras falas tanto de ordem real, possível, ou até mesmo, imaginária. O discurso pode ainda implicar numa relação de forças ou numa antecipação. A relação de forças informa-nos que o lugar de onde o indivíduo fala é o que vai constituir o seu dizer, ou seja, “Segundo essa noção, podemos dizer que o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz” (ORLANDI, 2012: 39).

O mecanismo de antecipação consiste na ideia de que os sujeitos têm a capacidade de trocar de posições, antecipando-se a seu interlocutor no que tange ao sentido do que está dizendo. Esse artifício é importante, porque permite ao sujeito regular seu discurso, adequando seu dizer a partir da ideia que deseja produzir em seu interlocutor. Para Orlandi (2012: 39): “segundo o mecanismo da antecipação, todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que o seu interlocutor “ouve” suas palavras. Ele antecipa-se assim a seu interlocutor quanto ao sentido que suas palavras produzem. Esse mecanismo regula a argumentação, de tal forma que o sujeito dirá de um modo, ou de outro, (...)”.

Como considera ainda Orlandi:

Assim não são os sujeitos físicos nem os seus lugares empíricos como tal, isto é, como estão inscritos na sociedade, e que poderiam ser sociologicamente descritos, que funcionam no discurso, mas suas imagens que resultam de projeções. São essas projeções que permitem passar das situações empíricas – os lugares dos sujeitos – para as posições dos sujeitos no discurso. Essa é a distinção entre lugar e posição (ORLANDI, 2012: 40).

A fala é a todo tempo tocada por outras possibilidades discursivas, pois o produto do seu dizer não é só seu. O significado da fala é elaborado pela própria língua e pela história. Cada língua tem, pois, seu mecanismo próprio, construções e fraseologia típicas, que não necessariamente podem ser transcritas para toda e qualquer língua.

O homem interpreta todo e qualquer objeto simbólico com o qual se depara. O sentido parece-lhe evidente, como se estivesse sempre lá, esperando para ser descoberto. Todavia, essa evidência de sentido é um efeito da ideologia, que não permite que se perceba a historicidade da construção do sentido atribuído.

Segundo Orlandi (2012: 46), ideologia “é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer”. Pêcheux¹⁰ por sua vez, identifica como característica comum a ambos o fato de serem capazes de dissimular sua existência no interior de seu próprio funcionamento, ao produzirem uma rede de evidências subjetivas, constitutivas do sujeito. Há, pois, a necessidade de uma teoria que possa estudar esse efeito de evidência, não só na constituição dos sujeitos, mas também na dos sentidos:

O sentido é assim uma relação determinada do sujeito – afetado pela língua – com a história. É o gesto de interpretação que realiza essa relação do sujeito com a língua, com a história, com os sentidos. Esta é a marca da subjetivação e, ao mesmo tempo, o traço da relação da língua com a exterioridade: não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia. Ideologia e inconsciente estão materialmente ligados. Pela língua, pelo processo que acabamos de descrever (ORLANDI, 2012: 47).

2. 2- A Análise da Conversação

A Análise da Conversação começa a tomar forma no início dos anos 60 nos EUA, quando há um interesse em criar uma corrente dentro da Linguística, que visasse ao entendimento dos fenômenos que abrangem tanto as conversações, quanto outros tipos de interações verbais.

Surgiu, então, uma abordagem mais voltada para o contexto oral por meio das contribuições advindas da Sociologia. Assim, originou-se, igualmente na década de 60, um estudo sobre a fala proveniente da Etnometodologia e da Antropologia Cognitiva. Esta tenta compreender as ações cotidianas do homem nas diferentes culturas, enquanto

¹⁰ IN: ORLANDI, 2012: 46.

aquela tem uma vertente que estuda a fala do dia a dia em uma situação de interação comunicativa natural.

Desse modo, por nos preocuparmos em entender como se estruturam os fenômenos conversacionais dentro de situações comunicativas em que haja interação, em algumas fábulas de Fedro, estudaremos algumas perspectivas provenientes das contribuições da AC.

A conversação contribui para a formação social do sujeito (papel social desempenhado por si). Desse modo, ela pode colaborar para a construção de uma identidade social do falante a partir das situações comunicacionais de que ele participa. É, pois, necessário investigar se ocorre entendimento entre os falantes no decorrer da conversa; se eles utilizam o seu conhecimento linguístico; se o processo conversacional é dado de modo cooperativo e coordenado; se há ocorrência de conflitos e como eles conseguem resolvê-los.

Assim, a AC preocupa-se não só com os conhecimentos linguísticos, mas também com os paralinguísticos e socioculturais, partilhados entre os falantes, para que a interação seja bem sucedida:

O objetivo da análise conversacional é, precisamente, explicitar essas regras que sustentam o funcionamento das trocas comunicativas de todos os gêneros; ou, em outros termos, decifrar a “partitura invisível” que orienta (sempre lhe deixando uma ampla margem de improvisação) o comportamento daqueles que se encontram engajados nessa atividade polifônica complexa que é a condução de uma conversação (KERBRAT-ORECCHIONI, 2006: 15).

A conversa, implícita na comunicação inata ao sujeito, é um evento mutável. A dinamicidade presente no momento comunicativo ocorre em uma estrutura organizada e coordenada que, firmada no diálogo entre os indivíduos participantes da conversa, ocorre por meio de movimentos semelhantes a uma troca de interações verbais (conversação) e não-verbais (esportes em grupo, danças, etc.). Essa troca não ocorre de modo aleatório, mas estruturada em uma sequência que deve demonstrar, por parte dos falantes, certo engajamento durante as situações comunicativas entre eles.

As interações entre os falantes podem se dar em situações como em entrevistas de trabalho, conversas entre familiares, conferências diplomáticas, reuniões dentro de empresas, etc. Assim, para que ocorra uma troca comunicativa:

[...] não basta que dois falantes (ou mais) falem alternadamente; é ainda preciso que eles *se* falem, ou seja, que estejam, ambos, “engajados” na troca e que deem sinais desse engajamento mútuo, recorrendo a diversos procedimentos de **validação interlocutória**. Os cumprimentos, apresentações e outros rituais “confirmativos” desempenham, nesse sentido, um papel evidente. Mas a validação interlocutória se efetua, sobretudo, por outros meios mais discretos e, no entanto, fundamentais (KERBRAT-ORECCHIONI, 2006: 8).

Além disso, para que exista uma situação conversacional entre os seus participantes, Marcuschi (2006: 15) nos lembra que há cinco elementos necessários:

- (a) interação entre pelo menos dois falantes;
- (b) ocorrência de pelo menos uma troca de falantes;
- (c) presença de uma sequência de ações coordenadas;
- (d) execução numa identidade temporal;
- (e) envolvimento numa “interação centrada”.

A AC lida ainda com a observação de aspectos não-verbais como gestos, balbucios, tom de voz, todos recursos que contribuem para a manutenção de uma conversa compreensível para seus interagentes. Além disso, ela objetiva estudar como ocorrem as trocas durante uma conversa e de que modo elas conseguem ser mantidas pelos seus falantes. Essas trocas são chamadas de turnos conversacionais, definidos como tudo aquilo que o falante faz ou diz, enquanto tem direito à fala: “o turno pode ser tido como aquilo que um falante faz ou diz enquanto tem a palavra, incluindo aí a possibilidade do silêncio” (MARCUSCHI, 2006: 18).

Numa conversação, as falas alternam-se sem uma sequência fixa e podem ocorrer de modo simétrico (em que os falantes possuem o mesmo direito de falar, de selecionar a ideia a ser tratada e de conduzi-la no decorrer de um tempo pré-estabelecido) ou assimétrico (que ocorre quando há o privilégio de um dos falantes em uma determinada situação comunicativa).

Além disso, a situação comunicativa, ou contexto, abrange lugar, objetivo e participante. O lugar se divide em quadro espacial e temporal:

[O quadro espacial] pode ser considerado nos seus aspectos puramente físicos: quais são as características do lugar onde se desenvolve a interação (lugar aberto ou fechado, público ou privado; apartamento, loja, restaurante, consultório médico, sala

de aula, tribunal de justiça...), mas também sob o ângulo de sua função social e institucional (o tribunal de justiça não mais como edifício, mas como lugar de exercício da função judiciária)... [No quadro temporal] o discurso deve ser apropriado ao lugar, mas também ao momento (não se cumprimenta o interlocutor no meio da conversação, não se exprimem votos de feliz ano novo em pleno período junino etc.) (KERBRAT-ORECCHIONI, 2006: 25-26).

Ainda, são consideradas as características particulares do indivíduo, a quantidade dos participantes e as relações recíprocas entre os participantes. Devemos considerar o sexo, a idade, a posição social, a profissão, etc. dos falantes. A condição das relações sociais (origem profissional ou familiar, registro de hierarquia) e o grau de afetividade são igualmente imprescindíveis.

Os participantes de uma conversa, por estarem em um processo comunicativo colaborativo, têm uma tendência a falar, transferir o direito de fala de um para o outro e aguardar novamente a sua vez; logo, de algum modo, a distribuição dos turnos na conversa serve para cooperar na organização do processo conversacional. Desse modo, a tomada de turno é um recurso importante na estruturação da conversação, pois não se dá de modo caótico, mas respeitando alguns princípios descritos por meio de regras e técnicas:

Técnica I – O falante corrente escolhe o próximo falante, e este toma a palavra iniciando o próximo turno;

Técnica II – O falante corrente para e o próximo falante obtém o turno pela auto-escolha.

As duas regras básicas para a operação dessas técnicas são:

Regra 1 – Para cada turno, a primeira troca de falante pode ocorrer se:

(1a): o falante corrente, *C*, escolhe o próximo falante, *P*, pela Técnica I;

(1b): o falante corrente, *C*, não usa a Técnica I de escolher o próximo, *P*, então qualquer participante da conversação pode – mas não necessariamente – auto-escolher-se como o próximo pela Técnica II;

(1c): o falante corrente, *C*, não escolhe o próximo, *P*, e nenhum outro falante se auto-escolhe, então o falante corrente, *C*, pode (mas não obrigatoriamente) prosseguir falando.

*Regra 2 – Se no primeiro lugar relevante para a troca de turno não ocorre nem (1a) nem (1b) e se dá (1c), em que o falante corrente, *C*, prossegue, então as Regras (1a), (1b) e (1c) reaplicam-se no próximo primeiro lugar relevante para a transição, e, se esta não ocorrer, assim se procederá, recursivamente, até que se opere a transição (IN: MARCUSCHI, 2006: 20 – 21).*

Existem alguns mecanismos que contribuem para reparar a tomada de turno, quando há vários interactantes falando ao mesmo tempo; numa única vez; estes podem ser marcadores metalinguísticos como “espera aí”; “deixe eu falar”; “é a minha vez”, “um momento minha gente;” (...); parada prematura de um falante quando um e/ou outro interactante, percebendo que falam juntos, propicia(m) um consentimento repentino, partindo de um dos dois beneficiar o seu interlocutor; ou marcadores paralinguísticos, um sinal diferente, como “um olhar incisivo, um movimento com a mão ou outro sinal¹¹”.

Na conversa, os marcadores reguladores presentes devem ser diferentes daqueles existentes na escrita, pois são mecanismos específicos tanto para exercer funções de cunho conversacional quanto sintático, que contribuem para a conservação coerente e coesa, e se subdividem em três tipos: verbais, não-verbais e suprasegmentais. Seu papel é funcionar como um elo, a fim de ligar as unidades comunicativas, orientando a ordem dos falantes. A posição em que aparecem é diversa: alternância de tópico, troca de falantes, posições sintáticas regulares, ou falhas de construção. Eles operam “como *iniciadores* (de turno ou unidade comunicativa) ou *finalizadores*” (MARCUSCHI, 2006: 61).

Os marcadores não-verbais “como o olhar, o riso, os meneios de cabeça, a gesticulação, têm um papel fundamental na interação face a face. Estabelecem, mantêm e regulam o contato: (...)” e os marcadores suprasegmentais consistem nos recursos de “(...) natureza linguística, mas não de caráter verbal. Os dois mais importantes para o nosso caso são as pausas e o tom de voz” (*Id. ib.:* 63).

2. 3- As teorias e a fábula

A AC não julga inicialmente adequados os objetos de análise provenientes dos meios literários, uma vez que essa modalidade textual, em princípio, não apresentaria elementos fundamentais à teoria, como os recursos suprasegmentais e não-verbais. Contudo, não há como negar que os escritores, na reprodução de uma mensagem oral, façam uso de artifícios e instrumentais que contribuem para a impressão de verossimilhança, aproximando um diálogo falado de um de diálogo escrito. Compreendemos, então, que o registro escrito consegue, por meio de marcadores de

¹¹ Cf. MARCUSCHI, 2006: 23 e 25, respectivamente.

diálogo, garantir a manutenção de uma conversação em um texto. Segundo Teixeira (2008: 20-21):

Reconhecemos aqui que não podemos saber como os gregos falavam e como interagiam, “cooperando” numa conversação, mas se considerarmos que os diálogos podiam ser lidos em voz alta, com o leitor diante do ouvinte, podemos caracterizar cada fala representada por escrito como um “*turno*”, ainda que na dimensão da oralidade essa fala pudesse se efetuar de muitas maneiras. No ato da leitura, uma sequência de palavras era entendida como uma fala, tanto pelo leitor como pelo ouvinte, mostrando ser possível alguém falar aquelas palavras durante um certo tempo, sem ser interrompido, e se fazer entender pelo interlocutor.

Nas sociedades grega e romana, autores como Fedro elaboravam os seus textos para serem lidos e apreciados por uma parcela de cidadãos que pudesse compreender o conteúdo da mensagem ali presente. Esse grupo seletivo era composto por amantes das artes, composto por uma parcela da elite, que era culta e tinha acesso à educação; vale lembrar que outra parte da elite era composta por soldados, comerciantes, latifundiários, que deveriam ter pouco ou nenhum acesso à cultura, além de um ensino básico. Essa elite, entompinha-se de um grupo tão específico que, muitas vezes, a leitura apreciativa dos textos ocorria em ambientes restritos, como na casa de amigos do próprio autor ou em círculos literários e em bibliotecas particulares. Por ser a leitura dirigida a um público tão diminuto, era quase obrigatório vermos referências ou dedicatórias dos autores a pessoas pertencentes a esses grupos. Fedro recorreu à menção de pessoas possivelmente conhecidas ou amigos, sobretudo a partir de seu terceiro livro. Segundo Citroni *et al* (2006: 704):

O livro III é dedicado a Êutico, uma figura muito ligada aos *negotia*. Fedro refere que, pela posição que ocupa, Êutico pode conseguir a sua reabilitação, e por isso apela à sua *miser cordia*. É possível que se trate de um liberto que fazia carreira na administração. O poeta suplica-lhe que intervenha, mas reivindica com orgulho, e quase em tom desafiador, o elevado esforço intelectual e moral que as suas fábulas exigiram durante a sua escrita, e que vão exigir igualmente ao leitor. Se, pois, Êutico (e cada leitor), refém dos *negotia* do dia a dia, julgar que a este livro bastará dedicar uma ou outra hora vaga, melhor será que nem sequer lhe toque. O poeta, como de resto qualquer filósofo estoico, olha com indiferença quem não é capaz de

entender que os *negotia* são vãos e discernir a superioridade dos valores morais e culturais. O livro IV é dedicado a Particulão, também ele muito atarefado, mas com interesse na poesia de Fedro; livro V, a Fileto – a origem grega do nome sugere também um liberto, ao passo que Particulão nada revela.

Ignora-se se Fedro terá obtido algum benefício concreto destas personagens. Em todo o caso, era muito importante para o poeta que pessoas respeitáveis aceitassem figurar como dedicatários dos seus livros, porquanto os seus nomes asseguram respeitabilidade e crédito junto do público às obras de um modesto liberto a quem a vingança de um poderoso condenara.

Apesar de seletos, o público leitor era bastante diversificado, pois que podia residir em qualquer parte do Império, que, por sua vez, ocupava grande extensão territorial de áreas conquistadas em diferentes períodos.

A recepção oral dos textos prevalecia no período arcaico¹², sendo mais fácil de compreensão para qualquer pessoa letrada ou não, nesse caso, incluía inclusive os escravos, e o teatro era um dos recursos utilizados para a transmissão destas mensagens, pois alcançava boa parte da sociedade romana; por possuir uma linguagem fácil, permitia que tanto os escravos quanto os senadores pudessem admirar os textos¹³. No entanto, a capacidade de decodificá-los com propriedade se restringia àqueles que possuísem o conhecimento literário necessário para isso. Mas, no teatro todos estavam habilitados a se acomodarem em seus respectivos lugares, o que evidenciava a necessidade de demarcar o lugar relativo a cada um (escravos, turba, cavaleiros, e senadores e outros participantes da elite romana). Por esse motivo, encontramos, na linguagem teatral, um tom de exaltação da ideia de pertencimento coletivo a uma mesma sociedade hierarquizada, ou seja, de fortalecimento por uma criação identitária entre os membros de uma mesma classe social (Cf. CITRONI *et al*, 2006: 16-18).

Outro modo de comunicação oral no período arcaico romano era a oratória, que, no início, era destinada a públicos variados. Uma primeira etapa consistia na apresentação de determinado discurso, que mais tarde seria escrito e reapresentado ao público, para que pudesse aferir se fazia jus à primeira apresentação. Então, escrita e oralidade são igualmente importantes.

¹² Algo entre os séculos IV e III a. C.

¹³ Talvez caiba lembrar aqui que nem todos os senadores eram símbolo de uma sociedade culta e que os escravos, por sua vez, poderiam ser mais cultos que seus senhores. Muitas pessoas eram feitas escravas durante as guerras e levadas para Roma, por exemplo; em seu país de origem, essas pessoas poderiam ter tido uma educação privilegiada, lembrando que muitas vezes o responsável pela educação das crianças em Roma era um escravo (em geral de origem grega), que ministrava o ensino do grego e do latim aos filhos de seus senhores.

A oralidade é um traço presente em outros gêneros textuais e/ou narrativos. Além das fábulas, podemos vê-la, por exemplo, na épica. A epopeia foi definida por Aristóteles como aquele gênero que, entre outras coisas, imita homens superiores¹⁴. Com isso, retratava os feitos memoráveis de grandes personalidades. O seu relato, portanto, estava atrelado aos das grandes realizações, sendo associadas ao sublime e ao sobrenatural. Logo, nas epopeias demonstrava-se uma realidade diferente daquela vista no plano das relações sociais travadas entre os gregos à época de Esopo e aos romanos no tempo de Fedro.

A linguagem utilizada pelos fabulistas tentava reproduzir as necessidades daqueles que sofriam com os desmazelos e abusos praticados pelos poderosos. Para tanto, o uso de uma estrutura narrativa metaforizada permitia-lhes uma oportunidade de tratar sobre assuntos bastante complexos. Com isso, a presença de elementos como os aspectos temporais e espaciais, quando mencionados na narrativa, eram indicados de modo impreciso: as personagens, em sua grande maioria, animais; ambos propiciavam aos fabulistas os recursos necessários para criarem uma exposição em que o conteúdo ali tratado não se direcionasse a um grupo ou a um povo específico, mas recebesse um caráter atemporal. Por este motivo, podemos perceber a inclinação de vários povos que, em momentos diferentes da história, se deleitavam ao ouvir ou ler fábulas.

Portanto, a fábula, em sua gênese¹⁵, foi concebida para ser uma forma de expressão relativa aos indivíduos marginalizados nas relações de poder dentro das sociedades grega e romana. Em outras palavras, era um meio de comunicação característica daqueles provenientes de uma condição de relação social de ex-escravos ou ainda escravizados. Seus autores podiam se utilizar de fábulas como um instrumento de relato da “verdade¹⁶” para os que estavam no poder e, principalmente, para aqueles que padeciam com os abusos e crueldades praticados contra eles.

A “verdade” era uma das intenções bastante planeada por Fedro em suas narrativas. Em outras palavras, Fedro buscava, em diversos momentos, se reportar a algo que retratasse uma situação de *ueritas* (Cf. Núñez, 1998: 60-61) acerca das relações sócio-históricas entre os indivíduos naquela sociedade essencialmente

¹⁴ Aristóteles (1984: 1449 b) assim nos diz: “A epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopeia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa”.

¹⁵ Entendemos aqui o período que ela já havia sido estruturada nos moldes mais próximos dos vistos atualmente, ou seja, a partir da produção fabulística, ou melhor, daquilo que entendemos pertencer à figura de Esopo.

¹⁶ Cf. NÚÑEZ, 1998: 60.

estratificada. Sobre isso, L. Havet (IN: Bayet, 1981: 333) diz-no que “*La fábula está ideada para ocultar el pensamiento de quien no es libre; en sus orígenes, fue una invención de los esclavos*”.

Com efeito, aquilo apresentado nas fábulas, na superfície do texto, retratava uma informação, enquanto que sublinearmente se pretendia provocar nos leitores/ouvintes uma reflexão motivada pelo caráter moralizante deste tipo de gênero. Por este motivo, a fábula não estava voltada inicialmente para o público infantil, atribuição que fora bastante disseminada após a Idade Moderna, mas para os adultos que possuíam um conhecimento necessário para poderem decodificar a verdadeira mensagem contida nestas narrativas.

Devemos notar ainda que Fedro recorreu ao verso de senário jâmbico como metro a ser utilizado em suas fábulas. Esse tipo de versificação era característico do teatro por ter igualmente o caráter oralizante (Cf. Aristóteles) como uma de suas particularidades e por ser voltado para o público mais popular, como nos informa Cícero (*Or.* 184, IN: NÚÑEZ, 1998: 74). Logo, o gênero fabulístico permitia ao autor apresentar todo um contexto de oralidade diferenciado de outros gêneros textuais e/ou narrativos como o da épica. Isso ocorria a começar pela própria estrutura das fábulas.

Sobretudo a partir da época republicana, a “eloquência romana se desenvolveu: as condições da vida pública faziam da arte oratória uma necessidade cotidiana” (GRIMAL, 2009: 157-158). Muitos oradores surgiram por conta da importância dada aos debates realizados no Senado e dos processos políticos usuais na época. Além disso, tornou-se necessário um aperfeiçoamento tanto da pedagogia direcionada à formação dos jovens oradores quanto de uma estética oratória.

O aperfeiçoamento da moral começava por aprimorar cada vez mais as qualidades que se mostravam importantes para a sociedade romana. A respeito da preocupação com a aprendizagem nas escolas, Funari (2004: 101) nos informa que Ápio Cláudio Cego, considerado o primeiro escritor latino até então conhecido, elaborou, no período do século IV a. C., frases de conotação poética, contendo ensinamentos de cunho moral e que deviam ser memorizadas pelos discentes. Um dos modos de se ensinar os valores morais era por meio das fábulas.

A função didática da fábula (ensinar máximas ou princípios morais) perdurou até os dias modernos, o que pode ser comprovado pelo registro de algumas fábulas em livros didáticos contemporâneos. Pelas breves informações sobre a divulgação de livros durante o século I a. C., em Roma, e sobre a educação romana, em que as fábulas eram

usadas como recurso de estudo, pode-se deduzir que tais narrativas breves eram natural e comumente lidas em voz alta entre os romanos. Embora os recursos da escrita não consigam representar fidedignamente todas as nuances inerentes à oralidade, acreditamos ser viável a aplicação de alguns dos recursos e conceitos apresentados pela Análise da Conversação em algumas fábulas de Fedro.

A fábula, portanto, é um gênero narrativo que apresenta como uma de suas particularidades características orais; por causa disso, torna-se possível, mesmo com limitações naturais da escrita, aplicar-lhes preceitos da Análise da Conversação. Ademais, convém ressaltar que estas marcas conversacionais são mantidas na escritura do diálogo, pois, em linhas gerais, ao marcar os momentos de interação entre os interactantes, o autor registra os turnos conversacionais existentes, sequenciados, como é esperado em uma conversa.

3- PARTICULARIDADES SOBRE A FÁBULA

A fábula é um dos gêneros literários mais antigos da humanidade. Inicialmente, revestiu-se de um caráter religioso, para, mais tarde, apresentar aspectos profanos. Surgiu como um gênero de narração oral, relacionado com a festa e o banquete ¹⁷. Por seu aparecimento estar voltado para a diversão, na Grécia a fábula está relacionada com a lírica e a poesia iambo-trocaica. Ela pode ser apreciada por qualquer pessoa, em qualquer espaço; mas em que contexto e circunstâncias ocorriam nos tempos de Fedro. Isso é o que iremos estudar a seguir.

A fábula é um texto narrativo, uma forma variante do conto popular, como nos informa Sousa (2002, XXXI) (“A rigor, a Fábula pode ser considerada uma variante do Conto popular. Este, por sua vez, deve ter nascido em tempos muito remotos, quando os homens começaram a comunicar-se verbalmente”). Comumente é definida como uma narrativa de extensão curta, cuja finalidade é apresentar situações e atitudes cotidianas, que servem como meio para o autor apresentar um ensinamento moralizante.

De modo geral, o texto fabulístico possui uma estrutura muito característica: as suas personagens são animais, plantas e, em alguns casos, até objetos, cuja ação aparece carregada de vícios e virtudes peculiares aos homens. Esporadicamente, aparecem seres humanos como personagens.

Convém notar que, como o próprio termo indica, a personificação ou animismo consiste em um dos artificios literários utilizados pelos autores, cuja função é o uso de características peculiares dos seres animados aos inanimados. Lausberg (1992: 251) nos diz que “... consiste na introdução de coisas concertas (...), assim como de noções abstractas e colectivas (p. ex., da pátrica: Cic. Cat. 1, 7, 18; 1, 11, 27), como pessoas que aparecem a falar e a agir...”.

Sousa (2002: XXXI) chama a atenção para a impossibilidade de se determinar a época exata do aparecimento da fábula, que, assim como o mito e o conto, revelou-se antes mesmo do surgimento da escrita. Por esse motivo, muitos povos reclamam para si o mérito de serem os criadores da fábula.

¹⁷ Segundo Ferrer (2011: 11): “*En cuanto a sus orígenes, desde sus comienzos la fábula es un género popular y abierto; como género oral nace ligado al banquete y la fiesta y se memorizaba de igual modo que los chistes y las anécdotas*”.

Ela servia para *risum mouere* (I, prol., 3) e *prudens uitam consilio monere*¹⁸ (I, prol., 4), como Fedro nos lembra ao apresentar as duas finalidades de sua narrativa: um importante instrumento para tratar de assuntos complexos, como a relação do homem com a sociedade de que fazia parte e seu comportamento. Para tanto, a fábula devia conter, em seu vocabulário e estruturas narrativas, elementos em consonância com o momento político-social em que foi elaborada.

Na Índia, foram encontradas e publicadas fábulas no *Pañcatantra*, obra escrita em sânscrito por volta do século VIII a. C. No início do século XX, a partir da decifração da escrita cuneiforme, tornou-se possível a leitura de textos sumerianos datados do século XVIII a. C., em cujas narrações encontra-se a atuação de animais antropomorfizados, que se assemelhavam às personagens vistas nas fábulas da Grécia e da Índia. Isso levou a se pensar que tanto as fábulas gregas quanto as indianas surgiram, possivelmente, de uma fonte comum.

Inicialmente, entre os helênicos, a fábula era uma narrativa não necessariamente voltada para o público infantil, mas para os adultos, porque contemplava assuntos peculiares à realidade. A concepção de fábula como um relato ficcional de curta extensão, que traz implícita uma moral, ainda não estava definida em seu início. O conceito de fábula variava de acordo com a aplicação e uso de cada autor, seja por causa de sua origem complexa, seja por ter sido tratada com um artifício retórico.

A respeito da utilização da fábula como um elemento da retórica, diz Ferrer (2011: 9): “*Desgraciadamente, todas las definiciones antiguas que poseemos de la fábula pertenecen a este punto de vista, desde la **Retórica** de Aristóteles hasta los propios rétores (en especial Teón, Aftonio y Hermógenes) y Quintiliano*”.

Os retores (como Teón de Alexandria, Aftonio, Hermógenes, vistos em Grécia, e Quintiliano em Itália) destacam o caráter fictício presente na fábula, que serve como uma alegoria para uma verdade, recusando a obrigatoriedade de apresentarem animais como personagens. Assim, o estudo de fábula ainda não apresentava o sentido que temos atualmente, mas um dos recursos de *exempla* como argumento passível de ser usado pela retórica.

Os autores fabulísticos antigos não apresentam uma definição para o gênero, mas fazem referência às suas finalidades: Bábrio a entende como um exercício literário, e Aviano nada menciona além de seu caráter satírico¹⁹. No decorrer da Idade Média, a

¹⁸ “provocar o riso” e “advertir a vida do prudente com um conselho”.

¹⁹ Cf. FERRER, 2011: 9-10.

fábula desenvolveu-se bastante, no que se refere à atividade de criação, o que não aconteceu com os estudos sobre o gênero, e durante o Renascimento esse quadro sofreu poucas alterações, em ambos os casos, devido ao antropocentrismo. Somente a partir dos séculos XVII e XVIII, surgiu um maior interesse por seu estudo, e, sobretudo pela sua valorização como gênero literário.

No entanto, o desconhecimento da fábula antiga (alguns autores clássicos só tiveram suas obras conhecidas muito tempo depois, como aconteceu com a obra de Bábrio, conhecida apenas no século XIX), bem como a postura de produzirem deduções gerais a partir de estudos específicos contribuiu para que não existissem muitos estudos referentes à fábula.

Outra dificuldade enfrentada pelos estudiosos da fábula é a diversidade de forma e conteúdo apresentados pelo gênero ao longo dos tempos. Grande parte dessa diversidade se deve à necessidade do gênero se adequar ao momento de suas produções. Uma das²⁰ consequências da imprecisão do conceito de fábula se revela em sua terminologia. Hesíodo e Arquíloco utilizaram a palavra *ainos* (“adivinhação”, “relato”) para designá-la inicialmente e depois os termos *mýthos* e *lógos*. No início, essas palavras eram sinônimas, mais tarde, o sentido de *mýthos* se aproximou da ideia de falso (*fictum*) e o de *lógos* de algo verdadeiro. No período helenístico, ambas podiam expressar noções de falso ou verdadeiro indiscriminadamente. Entre os romanos, também foram muitas as denominações utilizadas para estas pequenas narrativas. Por fim, toda a amplitude semântica dos termos gregos *mýthos* e *lógos* foi reunida na palavra latina *fabula*, e na sua forma alternante diminutiva *fabella*.

A fábula, por seu caráter satírico e espirituoso, em seu início, podia intermeiar outros gêneros literários como a comédia, e, pelo mesmo motivo ser pouco frequente nas epopeias, que não condiziam com sua finalidade de ilustrar; neste caso são chamadas de fábulas-exemplo, que tem a função de ensinar.

Aristóteles, ao tratar dos diferentes tipos de exemplo, inventados, tentou apresentar uma definição para a fábula. O filósofo entendia a fábula como um relato bastante fácil de ser inventado e passível de estar presente no interior de discursos proferidos para o povo:

As fábulas são apropriadas às arengas públicas e têm esta vantagem: é que sendo difícil encontrar fatos históricos

²⁰ Ocorrido em Grécia, no entanto não há uma data precisa.

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. Assim, é fácil prover-se de argumentos mediante fábulas; mas os argumentos com base em fatos históricos são mais úteis nas deliberações públicas, porque, na maior parte dos casos, os acontecimentos futuros são semelhantes aos do passado.

Na falta de entimemas, convém usar exemplos como demonstração (a prova depende deles); [...] (ARISTÓTELES, *Rét.*, 1394 a).

Assim, a fábula, para Aristóteles, apresentaria uma função utilitária, ou seja, poderia ser empregada como exemplo em um discurso. Desse modo, a fábula não era considerada um gênero literário propriamente, mas um exemplo para a persuasão e uma figura retórica, artifícios usados pelos oradores para prender a atenção de seus ouvintes.

A fábula recebeu influências orientais, sobretudo do Egito e da Mesopotâmia, principalmente no que se refere a temas e personagens. A primeira fábula encontrada na literatura grega é a “A águia e o rouxinol”, de Hesíodo, encontrada na obra *Os trabalhos e os dias*. Na fábula de Hesíodo, em linhas gerais, são tratados os temas da justiça necessária para os participantes de uma sociedade se protegerem dos poderosos, do bem imperando sobre o mal, e do trabalho. Já para Arquíloco predomina o escárnio e a sátira. Apesar da presença dessas produções, muito poucas foram as fábulas encontradas posteriormente produzidas nos períodos arcaicos e clássicos. No século V a. C., a fábula, inicialmente, se inseriu na prosa de Heródoto, e, depois, nos diálogos socráticos de Xenofonte e de Platão.

As fábulas, na época clássica grega, são atribuídas a Esopo. Nesse momento ainda encontramos em gêneros como a comédia a presença de fábulas etiológicas e agonais, que serão explicadas mais adiante.

Ferrer relata que somente por volta do ano 300 a. C. a fábula se constituiu como gênero literário. Nessa época, foi elaborada a primeira coleção de fábulas gregas por Demétrio de Faleros, filólogo peripatético que fundou o Museu de Alexandria. Além dessa coleção, houve outras: “*las posteriores prosificaciones, origen de la del Papiro Rylans (siglo I a. C. aproximadamente), la Antigua Augustana (siglo I a. C.) y Babrio (siglo II d. C.); posteriormente, del siglo IV d. C., poseemos la colección de fábulas retóricas de Aftonio y, aproximadamente del siglo V d. C., la Augustana*” (FERRER, 2011: 12).

A partir da coleção elaborada por Demétrio de Faleros, tornou-se possível reunir em um único material as fábulas-exemplo que antes apareciam isoladamente. Para Gayo (1994: 33), é possível destacar, no trabalho de Demétrio, os seguintes aspectos:

- a) *Distinción entre fábulas propiamente literarias de época arcaica y clásica y material diverso no propiamente fabulístico, pero susceptible de fabulización.*
- b) *Eliminación del contexto en el que la fábula aparecía como ejemplo, suprimiendo el promitio, prólogo y epimitio, aunque conservándolos en algunos casos.*
- c) *Redacción en prosa unificando los tipos estructurales y creando en los casos anómalos o demasiado arcaicos nuevas estructuras.*

A coleção de Demétrio reuniu em torno de 100 a 150 fábulas esópicas²¹. A reunião de fábulas tornou-se importante para os autores fabulísticos posteriores, pois ali estavam compilados os textos que serviriam de base para as suas composições.

No período helenístico, ocorreu o resgate das fábulas conhecidas ou a criação de novas. Assim, compilaram-se por volta de 300 ou 400 fábulas, até o período imperial romano, tendo como base a coleção de Demétrio.

A respeito das fábulas helenísticas, informa Gayo (1994: 33-34):

... eran fábulas en trímetros colíambos, sin epimitio. Las de las Colecciones del Siglo I a.C. eran semiprosificadas o prosaicas, llevando a veces epimitio, a veces promitio. Las fábulas de tipo regular representan una proporción importante, pero en forma alguna dominante. Junto a ellas están las de situación y las fábulas extensas con diversos grados de anomalía.

Los temas más frecuentes de esta época vienen a representar el ideal del cínico: libertad unida al concepto de naturaleza más el reverso de los vicios que atacan. Así encontramos el tema de la naturaleza, el de la fortuna, la crítica de la riqueza y la codicia, del poder, la búsqueda del placer, el egoísmo, la ingratitud.

Además del estrato antiguo y cínico, las colecciones de fábulas presentan otro de tipo moralizante, sin duda estoico. Y no es fácil separar unos estratos de otros, por el fenómeno de sincretismo filosófico que se produce desde los primeros siglos de la Era cristiana.

²¹ Trata-se de fábulas escritas à maneira de Esopo, ou mais propriamente, da coleção atribuída a Esopo.

A fábula também recebeu influência de algumas correntes filosóficas. Socráticos, cínicos e estoicos contribuíram consideravelmente para o uso desse gênero narrativo na educação, o que foi possível por conta do seu emprego em atividades de composição retórica, de aprimoramento do estilo, e por seu cunho de persuasão e moralização.

3. 1- Tipos de fábula e sua estruturação

As fábulas cujas personagens são animais ou plantas foram utilizadas como fábulas-exemplo. Esse tipo de narrativa pertence ao contexto do *lógos* (que atribuía um sentido ligado ao caráter verdadeiro) e pode apresentar matiz cômico ou satírico. Elas podem ser classificadas como agonais, etiológicas, de situação e marginais.

As fábulas agonais são narrativas que apresentam uma organização fixa, onde encontramos uma situação de enfrentamento entre duas ou mais personagens. O desenvolvimento da ação ocorre por meio de um debate ou *agón* que objetiva apresentar uma solução para o conflito. Desse enfrentamento entre as personagens pode-se deduzir uma exemplificação, uma explicação, um sarcasmo ou uma lamentação.

As fábulas etiológicas são narrativas que se aproximam bastante da interpretação ou explicação de um mito. Menos numerosas que as agonais, apresentam a ação de uma única personagem e têm por objetivo exemplificar uma conduta a ser seguida, oferecendo uma explicação de uma realidade passada, de um dom ou ainda de um castigo imputado por um deus. Vale ressaltar que era possível, nas fábulas agonais ocorrer uma mistura entre o cômico e o trágico, mas, nas fábulas etiológicas, o tom cômico é constante.

As fábulas de situação são aquelas em que uma personagem enfrenta uma determinada situação. Por outro lado, são chamadas de fábulas marginais os outros tipos, como a anedota, o mito, etc.²²

No século XX, Nojgaard (IN: Gayo, 1994: 35) foi um dos estudiosos que apresenta uma estrutura para as fábulas. Podemos entender a fábula dividida em três partes, a saber: parte inicial (*promitio*), a ação eleita para ser narrada e o desfecho (*epimitio* ou moral).

²² Cf. GAYO, 1994: 24.

Esses três momentos fundamentais, que compõem a estrutura básica da fábula, podem ser assim explicados:

1) la situación de partida, en la que se plantea un determinado conflicto entre figuras, generalmente, animales; 2) la actuación de los personajes, que procede de la libre decisión de los mismos entre las posibilidades de la situación dada; 3) y la evaluación del comportamiento elegido, que se evidencia en el resultado pragmático, el éxito o el fracaso producidos por tal elección, inteligente o necia. La lección de la fábula coincide con el resultado de la acción y la evaluación se halla, así, inserta en la propia trama del relato. La moraleja precedida (promitio) o añadida (epimitio) a todo esto representa sólo la posibilidad de expresar en una sentencia general la conclusión que se deduce, más concreta y dramáticamente, del relato en sí (NÚÑEZ, 1998: 41).

Gayo (1994: 36) apresenta sete estruturas consideradas principais por Adrados; a que mais nos toca, por melhor se adaptar às fábulas de Fedro é a seguinte:

*A) **Situación:** El poderoso recurre a un engaño.
B) **Acción:** El débil se libra por su astucia.
- Suele ser importante el tema del disfraz.
C) **Conclusión:** Escarnio contra la actuación del poderoso.
Ejemplos: El león envejecido y la zorra (Perry, 142).
Las cabras montesas y el cabrero (H. 6 = Ch. 17).
El gato y los ratones (H. 8 = Babrio 17, Fedro IV 2).
El lobo y el cordero (Fáb. 66 = H. 168).*

Assim, há três partes imprescindíveis à fábula: 1) uma situação inicial, na qual se apresenta o conflito entre duas ou mais personagens; 2) a ação das personagens eleita para ser narrada; 3) o desfecho, apresentado como efeito da ação desenvolvida, sugerindo uma reflexão sobre o tema trabalhado.

Com efeito, esse é o fluxo lógico da fábula. Essa sequência contribui para a construção da moral ou do ensinamento. A atuação das personagens, revelando a sua estupidez, inteligência ou força, é um elemento fundamental, pois é a partir dela que se pode formular inferências para o ensinamento.

Esse ensinamento pode aparecer no início, no meio ou no final da narrativa. Dependendo da posição em que aparece, recebe o nome de *promitio*, *endomitio* ou

epimitio. O autor podia ou não fazer uso do *promitio* ou do *epimitio*, sendo o *endomitio* mais incomum, para destacar sua mensagem.

Seu uso não era uma regra nas fábulas, pois a própria ação das personagens contribuía para suscitar a moral. Gayo (1994: 35) informa-nos que a moral situada no fim “*consiste en una sentencia general referida a los problemas humanos. Suele yuxtaponerse al texto de la fábula, y muchos autores no la consideraban necesaria, ya que la evaluación moral se desprende de la acción de los personajes. Parece ser que en un principio estas moralejas se aplicaron a casos concretos y sólo posteriormente se les dio un sentido más general*”.

Inicialmente, o *epimitio* mostrou-se acessório à fábula. Contudo, podia também conter informações consideradas importantes pelo autor ou, ainda, novas informações ou ideias; esse tipo é denominado de *autor*. Os *promitios*, por sua vez, sempre foram secundários, porque tinham a finalidade de apenas destacar o título, sendo chamados de *referência*. Com o passar do tempo essas noções podiam oscilar ora para o *epimitio*, ora para o *promitio*.

Na época clássica, a moral das fábulas representava um cuidado particular, uma vez que o autor fazia uso dela para exemplificar algo de ruim que acontecia na realidade daqueles que o ouviam, uma espécie de opinião. Desse modo, nas fábulas-exemplo, um artifício utilizado pelo fabulista era a presença de um narrador, que, em muitas vezes, direcionava o ouvinte para a intenção do autor. Quando o narrador se dirige à figura de um “tu” ou “vós”, a fábula é denominada *específica*. Quando não o faz, é chamada de *geral*. Diferentemente, na fábula do período helenístico e imperial romano, a moral poderia provir de uma *sententia* (“máxima, parecer, sentença”) dita por uma das participantes na ação. A partir da introdução da máxima na fábula, houve um ambiente propício para a presença de *promitios* ou de *epimitios* de cunho geral e também para que se ressaltasse a finalidade de ensinamento moral, diferindo das funções primitivas, presentes nas fábulas antigas, de sátira ou de exortação. Ferrer (2011: 25) pondera que:

En las fábulas-ejemplo primitivas, esto es, dentro de un contexto, era frecuente el cierre, es decir, la frase más o menos sentenciosa con que nos enseñaba una determinaba lección el último personaje que hablaba dentro de la fábula, pero el cierre ni siquiera era necesario que apareciese; la más de las veces la lección se aprendía del conjunto de la fábula. Con un carácter muy esporádico, encontramos rarísimas veces algún epimitio,

pero específico, personalizado, esto es, dirigido a un tú o a un vosotros.

Diferentemente do que acontecia com as fábulas-exemplo, as fábulas da coleção Augustana²³ sempre apresentam um *epimitio*, salvo em uma fábula, motivo pelo qual se supõe que tenha se perdido. Na obra de Fedro, encontramos fábulas com *promitio*, *epimitio*, com os dois ou sem nenhum deles, ou, ainda, uma série com dois ou mais *epimitios*. Essas possibilidades e combinações variam ao longo de sua obra, apenas o livro I é menos variado²⁴.

No que se refere à função do *promitio* e do *epimitio* na fábula, Ferrer (2011: 26) destaca que “*la del promitio es expresar una opinión, de la que la narración ofrece a continuación una demostración práctica; se trata, pues, de una forma subjetiva. El epimitio, por su parte, es una lección sacada después de un ejemplo; es de naturaleza objetiva, pero sujeta a la necesidad de la interpretación*”.

No decorrer dos anos, a fábula se consolidou então, como uma narração alegórica, em que atuam animais, possuindo um tom de crítica ou de sátira, e incitando o leitor/ouvinte a uma reflexão.

Reis & Lopes (2011: 158-159), fornecem as seguintes definições para fábula:

FÁBULA (II) – Enquanto **gênero narrativo** com antecedentes culturais próprios e funções específicas, o conceito de **fábula** distingue-se do que, sendo designado pelo mesmo termo (...), tem em vista os eventos fundamentais da **ação**, em situação pré-literária, num estágio anterior à sua elaboração artística...

2. Nesta segunda acepção, a **fábula** designa um relato quase sempre breve, de ação relativamente tensa, mas não muito sinuosa, interpretada por personagens também não excessivamente complexas (personagens que são muitas vezes animais irracionais), apontado para uma conclusão de dimensão ético-moral. É a simplicidade que a caracteriza que torna evidente e inequívoca, na **fábula**, essa conclusão muitas vezes explicitada pelo narrador:...

3. O estatuto da **fábula** faz deste gênero narrativo um relato de grande projeção pragmática. Talvez mais do que qualquer outro gênero, a **fábula** existe em função do intuito claro de moralizar, exercendo sobre o receptor uma ação que confirma as potencialidades perlocutórias que na narrativa se reconhecem; e essas potencialidades não são, naturalmente, afetadas por básicas opções técnico-estilísticas como a escrita em verso ou

²³ Outra coletânea de fábulas esópicas, compilada em I a.C..

²⁴ Cf. FERRER, 2011: 25-26.

em prosa (de fato, a **fábula** assenta numa tradição literária que maioritariamente perfilha o discurso versificado), podendo até verificar-se que uma tal opção decorra do conhecimento das expectativas do leitor, dos seus hábitos e disponibilidades culturais, assim se reforçando a mencionada eficácia perlocutória da **fábula**.

A fábula, por ser constituída de um discurso alegórico, favorece uma multiplicidade de interpretações. O próprio enunciador, contudo, oferece sua própria interpretação dos fatos narrados no momento em que apresenta uma moral, implícita ou explícita.

3. 2- A fábula e seus congêneres

Como a fábula, há outros gêneros de pequena extensão, que possuem estruturas bastante semelhantes. É o caso da parábola, do apólogo e do conto.

Para Moisés (2013: 187), a fábula é:

Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos. (...)

De longa origem, talvez oriental, a fábula foi cultivada superiormente na Antiguidade clássica por Esopo, escravo grego do século VI a.C., e por Fedro, escritor latino do século I da era cristã. (...)

O termo “fábula”, tomado como equivalente do grego “mito”, designava, no interior do pensamento de Aristóteles, a “imitação de ações”, “a composição dos atos”, ou seja, a intriga, e era “o primeiro e o mais importante” elemento na tragédia (*Poética* 1450 a 1, 1450 b 21). Segundo a doutrina literária dos formalistas russos, o vocábulo “fábula” encerra conotação específica, vizinha de “história”, “enredo”, etc.: a seu ver, a fábula consiste no “conjunto de acontecimentos ligados entre si e que nos são comunicados ao longo da obra”, ou ainda, “conjunto de motivos em sua sequência cronológica e de causa e efeito” (Tomachevski, in Todorov 1965: 268-269).

As acepções de “invenção” e “conversaço” atribuídas à fábula, mencionadas nos dicionários de Saraiva (2006), Faria (1994) e Torrinha (2002), enfatizam o sentido de narração mentirosa ou fictícia, historieta. Nesse contexto, ocorre o aumento da

aproximação entre esse gênero e o apólogo, já que ambos possuem tal característica. A diferença entre eles está em suas personagens, como ensina Moisés (2013: 35):

APÓLOGO – Gr. *apólogos*, narração.

Narrativa curta, não raro identificada com a fábula e a parábola, graças à moral, explícita ou implícita, que deve encerrar, e à estrutura dramática sobre a qual se fundamenta. Contudo, há quem as distinga pelas personagens: o apólogo seria protagonizado por objetos inanimados (plantas, pedras, rios, relógios, moedas, estátuas, etc.), ao passo que a fábula conteria de preferência animais irracionais, e a parábola, seres humanos.

De remota e obscura origem, provavelmente oriental, e comum a todos os povos, o apólogo também encontrou adeptos em nosso idioma, (...).

A parábola origina-se na Grécia, com uma função ilustrativa, passando posteriormente a representar uma exposição fictícia, com um tom moralizante. O sentido primitivo do termo parábola era de “alegoria”, “comparação”. Desse modo, é definida por Moisés (2013: 347) como:

Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a fábula, em razão da moral, explícita ou implícita, que encerra, e da sua estrutura dramática. Todavia, distingue-se das outras duas formas literárias pelo fato de ser protagonizada por seres humanos.

Vizinha da alegoria, comunica uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas: numa prosa altamente metafórica e hemética, veicula-se um saber apenas acessível aos iniciados. Conquanto se possam arrolar exemplos profanos, a parábola identifica-se com o espírito da Bíblia, onde se encontra em abundância: o Filho Pródigo, a Ovelha Perdida, o Semeador, o Bom Samaritano, a Ceia de Natal, Lázaro e o Rico, etc.

Por fim, o conto, segundo Moisés (2013: 88):

(...) sofreu as vicissitudes históricas experimentadas pela forma literária que reveste: durante a Idade Média, designava a simples enumeração ou relato de acontecimentos, sem vincular-se particularmente a determinado tipo de expressão literária. Em seu lugar, usavam-se os termos “fábula”, “apólogo”, “exemplo”, etc. A partir do século XVI, a palavra “conto” divide o terreno com “novela”, de origem italiana, mas adquire conotação específica,... No século XIX, à proporção que o conto assume

estatuto próprio e sobe de cotação geral, o termo se distingue completamente.

3. 3- A linguagem das fábulas

A presença de um leão, de uma raposa, de um cordeiro dialogando numa história faz com que o sujeito ou objeto criticado não seja identificado, facilitando o aprendizado da moral. Por isso, a verossimilhança é tão importante para a Antiguidade Clássica. Apesar de animais naturalmente não falarem, dentro desse tipo de narrativa é completamente compreensível e aceitável que ajam como os seres humanos.

Segundo Aristóteles:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade... Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens;...

Quanto à comédia, já ficou demonstrado [este caráter universal da poesia]; porque os comediógrafos, compondo a fábula segundo a verossimilhança, atribuem depois às personagens os nomes que lhes parece, e não fazem como os poetas jâmbicos, que se referem a indivíduos particulares (ARIST., *Poét.* 1451 b).

Por conta da pequena extensão da fábula, toda a narrativa organiza-se de modo a contribuir para o efeito moral final. Desse modo, tanto a linguagem quanto as personagens agem em conformidade com o propósito didático e de entretenimento do fabulista de maneira objetiva e simples.

A linguagem normalmente é bastante direta, mas nem sempre simples. Como artifício, o autor pode se utilizar do discurso direto e indireto para estabelecer o ambiente de diálogo, presente habitualmente nas fábulas.

No uso do discurso direto, a personagem pode falar consigo mesma ou com um ou dois participantes, mas dificilmente há mais interagentes; o diálogo indireto acontece

quando o narrador relata a ação de outras personagens na história; pode também ocorrer a presença tanto do discurso direto quanto indireto na mesma narrativa.

Na fábula I, 1 de Fedro, temos o exemplo do discurso direto, onde se nota a troca de turnos entre o lobo e o cordeiro interagindo. A pontuação e a presença de verbos em suas formas finitas ou infinitas contribuem para determinar esse tipo de discurso:

*“Quare”, inquit, “turbulentam fecisti mihi
aquam bibenti?” Laniger contra timens:
“Qui possum, quaeso, facere quod quereris, lupe?
A te decurrit ad meos haustus liquor”...*
(I, 1, 5-8)

“Por que” diz “fizeste turva a água a mim que estou bebendo?”
O lanígero, receoso, em resposta: “Como eu posso, pergunto,
fazer o que tu te queixas, ó lobo? O líquido corre de ti para os
meus sorvos”...

O discurso indireto pode ser presenciado na fábula seguinte I, 2, em que o narrador cita um fato histórico, recorrendo a uma provável fala de Esopo sobre o episódio, como podemos constatar a seguir:

*Cum tristem seruitutem flerent Attici
(non quia crudelis ille, sed quoniam grauis
omnino insuetis, onus et coepissent queri),
Aesopus talem tum fabellam rettulit.*
(I, 2, 6-9)

Como os Atenenses chorassem a sua triste servidão (não porque aquele fosse cruel, mas porque era pesado severo aos não habituados totalmente, e tivessem começado a queixar-se do peso), então, Esopo contou tal fábula.

A fábula I, 6, por sua vez, bem nos serve de modelo para um discurso misto, onde constatamos o discurso direto e indireto, como vemos abaixo:

*Vicinis furis celebres uidit nuptias
Aesopus et continuo narrare incipit:...*
*... Qaedam tum stagni incola:
“nunc” inquit “omnes unus exurit lacus...”*
(I, 6, 1-2; 6-7)

“Esopo viu as núpcias célebres do ladrão e começou a narrar imediatamente:...

...Certa habitante do lago: “agora” diz “um só seca todos os lagos...”

3. 4- A fábula na Grécia

Os séculos VII e VI a.C. caracterizaram-se pelo amadurecimento de uma reflexão mais filosófica sobre as questões sociais. Foi nesse período que se formou a tradição dos chamados Sete Sábios²⁵, aos quais foram atribuídas máximas famosas que continham críticas a respeito da conduta humana.

É nesse contexto de importantes mudanças político-sociais que floresce e se aperfeiçoa o gênero fabulístico, sobretudo por refletir as novas ideias filosóficas e aquelas surgidas com a hegemonia ateniense²⁶. Assim, começa propriamente a crítica e a sátira aos poderosos. É nesse contexto político-cultural, como nos informa a tradição (Cf. Sousa, 2002: XXXV-XXXVI), que ocorre o aparecimento de Esopo, considerado o “pai das fábulas”, título que se originou do fato de ele ter sistematizado a fábula com mestria e não por ter sido o seu criador de fato. Pouco se sabe realmente a respeito de Esopo. O que se tem como informação provém, sobretudo, dos relatos de Heródoto:

Ródope era originária da Trácia, tendo sido escrava de Jádmon, filho de Hefestópolis, da ilha de Samos, e companheira de escravidão de Esopo, o fabulista, pois Esopo foi também escravo de Jádmon. Existem sobejas provas disso, e uma das principais é que, tendo os Dêlfios mandado perguntar várias vezes por um arauto, de acordo com as ordens de um oráculo, se alguém queria vingar a morte de Esopo, não se apresentou senão um neto de Jádmon, com o mesmo nome do avô. Logo, Esopo foi escravo de Jádmon (HER., *Hist.* CXXXIV).

Na Grécia, quando não era possível identificar o autor e a origem de uma fábula, ela era atribuída a Esopo, principalmente a partir do século III a.C. No século seguinte, as fábulas, com um tom de irreverência, tomam força por meio das vozes de comediógrafos, como Aristófanes, o seu maior representante. Nos séculos V e IV a.C.,

²⁵ Tales de Mileto, Pítaco de Mitilene, Bias de Priene, Sólon de Atenas, Cleóbulo de Lindos, Míson de Quenéia e Quílon de Lacedemônia, segundo Platão, no seu diálogo *Protágoras*.

²⁶ Isto é, a absorção da cultura clássica grega pelos romanos.

as fábulas esópicas foram mencionadas não só por Aristófanes, mas também por Heródoto e pelos filósofos Platão, Aristóteles e Sócrates.

O período Alexandrino foi importante para Roma, pois os escritores romanos começaram a utilizar-se do modelo literário proveniente dos gregos também nas fábulas. São poucos os registros de autores que se dedicaram a esse gênero narrativo em Roma, salvo Fedro, Higino e, posteriormente, Aviano, cada qual a seu modo.

No século XIII, houve outra compilação das fábulas atribuídas ao Esopo pelo monge bizantino, Máximo Planúdio, na obra denominada de *Vida de Esopo*²⁷.

As fábulas de Esopo são compostas em sua maior quantidade por animais, enquanto as outras vão apresentar elementos relativos à natureza (rio, mar etc.), plantas, bem como homens ou deuses em número mais diminuto.

Tanto as fábulas de Esopo quanto as versões esópicas posteriores resguardarão uma das características mais particulares desse gênero narrativo: ser um importante e legítimo recurso para expor os princípios morais. Por meio delas, podemos aprender as práticas de convivência entre pessoas como a valorização de sentimentos (amor à vida, moderação, gratidão, fidelidade em todas as relações interpessoais etc.), assim como as virtudes fundamentais para cada povo.

²⁷ Aveleza (2002: XLIII) diz-nos que “(...), já no século XIII d. C., o monge bizantino Planúdio efetuou uma compilação, em prosa grega, das fábulas de Esopo. Provavelmente a partir dessa compilação é que se organizaram as coletâneas dos séculos posteriores”.

4- FEDRO E A FÁBULA EM ROMA

A História de Roma é um relato de vitórias, conquistas e derrotas. Desde a sua fundação, Roma não só conquistou os territórios ao seu redor, mas também estabeleceu uma hegemonia importante no cenário político-social que perduraria por longo tempo.

Para entender esse cenário é preciso investigar a cultura de um povo. O termo latino “cultura” guardava originalmente a noção de *colere* (“cultivar”), como nos revela Saraiva (2006: 323). Além da acepção relativa à agricultura (“Cultura d’um campo”), também guardava a ideia de “instrução”. Desse modo, a cultura é resultante do labor. Portanto, tanto o cenário político-social quanto o cultural são reflexos da atividade humana por criá-los e recriá-los num fluxo contínuo. Convém lembrar que a sociedade romana, em toda a sua história, organizou-se em estratos sociais bem definidos. Que aspectos da cultura romana Fedro elegeu para representar em suas fábulas ou que aspectos da cultura produzida pelo povo ou daquela elaborada pela elite são indagações que nos fazemos. Antes de respondermos a essas perguntas pela análise das fábulas, neste momento, estudaremos algumas informações significativas sobre a sociedade romana, priorizando os dados voltados ao período que compreende a República tardia e o início do Império.

4.1 – A educação romana

A educação romana em fins da República e início do Império era inspirada no modelo educacional grego contemporâneo, mas este não se constituía no único modelo, posto que nem todos em Roma aceitassem uma única forma de ensinamento²⁸. Antes da época do Império, os líderes políticos não se preocupavam em organizar um sistema estatal para a educação. No período imperial, houve um interesse por parte do Estado, mas esse não se ateve a financiá-lo e passou a subvencionar e encorajar a educação privada. Os romanos imprimiram um caráter particular próprio ao modelo, tomado de empréstimo do sistema educacional helênico.

Convém lembrar que, na Grécia, a partir do período dito helenístico o Estado assume a função de supervisionar as instituições de ensino, sem, contudo, tomar para si

²⁸ Aliás, nem em Roma nem na Grécia, já que havia uma diversidade de escolas: pitagórica, órfica, alexandrina e outras tantas. Era difícil se conceber um modelo que propiciasse a todos e que não gerasse controvérsias em sua utilização; em Roma não foi diferente.

os encargos econômicos de tal tarefa. Para isto, pedia contribuições financeiras a quem pudesse ajudar a um príncipe ou mesmo um cidadão rico. Em resumo, a remuneração dos tutores era feita conforme o estágio de ensino. No primário, a pessoa recebia menos; no secundário, o ensino era ministrado por instrutores privados – gramáticos e retóricos –, aos quais eram pagos os melhores soldos.

Um traço de originalidade é a valorização das virtudes, como nos informa Marrou:

Roma jamais se libertará completamente do ideal coletivo que consagra o indivíduo ao Estado; jamais consentirá em renunciar a ele, nem mesmo quando a evolução dos costumes dele se distanciar; a ele se reportará sem cessar, nostálgica, esforçar-se-á periodicamente por voltar a ele: que me baste evocar o esforço de restauração moral feito no tempo de Augusto, quando Horácio cantava: / *Dulce et decorum est pro patri mori,* / Doce e belo é morrer pela pátria, / reencontrando a inspiração que havia animado Tirteu de Esparta ou Calino de Éfeso seiscentos anos antes (MARROU, 1975: 357- 358).

Assim, restaram na educação romana, durante a República, traços provenientes da educação primitiva, o que contribuiu para diferenciá-la da educação grega clássica: “Em particular, se, até o fim, a educação latina permanece bastante diferente da educação grega clássica, sobre a qual, entretanto, se modelará estreitamente, é na medida em que ela conserva certos traços desta velha e original educação romana (...) (MARROU, 1975: 358).

O ensino romano inicial voltava-se, portanto, para a valorização dos costumes dos ancestrais, que preconizava a difusão pelo mestre do respeito ao *mos maiorum* por seus discípulos mais jovens, orientando-os a tê-lo como modelo de conduta.

O primeiro contato com a educação ocorria no interior da própria família. As instruções eram transmitidas, inicialmente, pela própria mãe. Aos sete anos, as crianças passavam à tutela do pai, que era visto como o educador. Havia uma diferença entre o ensino ministrado às meninas e aos meninos. Estes seguiam os pais, inclusive nas cúrias, e já eram preparados para o papel social que desempenhariam no futuro. Aquelas comumente permaneciam com as mães, aprendendo as informações peculiares ao ambiente doméstico e outras mais que fossem necessárias.

O ensino escolar em Roma, semelhantemente ao da Grécia, apresentava, em resumo:

(...) três graus sucessivos de ensino, aos quais correspondem, normalmente (...), três tipos de escolas confiados a três mestres especializados: aos sete anos, a criança entra na escola primária, donde sai por volta dos onze ou doze para a do *grammaticus*; na idade em que recebe a toga viril, aos quinze anos às vezes, passa para o retórico: os estudos superiores duram normalmente até cerca dos vinte anos, embora possam estender-se além (MARROU, 1975: 412).

Para os romanos, a família era uma instituição importante, sobretudo no que se refere à educação. A partir dos 16 anos, algumas aprendizagens eram fundamentais à formação do jovem. Uma representação simbólica da mudança da condição de criança e início da fase adulta era marcada pela troca das suas vestes anteriores: a toga bordada no tom de púrpura e os outros símbolos representativos da infância eram trocados pela toga viril, branca. Após a realização dessa cerimônia, estava confirmada a passagem do indivíduo para a condição de cidadão. Nesse momento, ele ainda não havia terminado os seus estudos, e era importante mais um ano para o aprendizado das questões inerentes à vida pública, antes que entrasse no exército. Normalmente, essa instrução deveria ser concedida por um antigo amigo da família, participante da política; legitimado, portanto, a transmitir as suas experiências dentro de tal contexto.

Apesar de a educação romana ter adotado a base helênica, imprimiu algumas feições tipicamente latinas ao modelo recebido. Posto isso, é importante salientar, como nos revela Horácio (Epístola II, 1, 156) em um dos seus versos: “*Graecia capta ferum uictorem cepit et artes intulit/ agresti Latio*” (“A Grécia vencida conquistou o seu feroz vencedor e no Lácio agreste as artes introduziu”).

Com efeito, as mudanças históricas e sociais, vivenciadas durante o período final da República e início do período Imperial, acometeram igualmente a vida educativa na Itália: as influências da cultura grega impingiam-se à dos romanos. Desse modo, como ocorrera na Grécia, nessa época o ensino secundário não era suficiente para as demandas sócio-culturais de Roma, o que resultou na necessidade da criação de um ensino superior terciário. Para Larroyo (1970: 220):

Passo a passo, com as mudanças históricas, a cultura grega continuava impondo-se em todos os aspectos da vida romana. O efeito mais visível de tudo isto se revela no nascimento de um novo tipo de escola. Já não era suficiente para muitos a formação *encíclica secundária*. Como outrora na Grécia, sentiu-se a necessidade de um *ensino superior terciário*.

Inspirada nos moldes educacionais gregos, a educação romana se organizara, portanto, em três principais períodos de ensino: Primário, Secundário e Superior. Vale ressaltar que a oportunidade de frequentar esses três períodos estava mais atrelada à questão socioeconômica, do que, por exemplo, à diferença entre os sexos. No segmento primário, as aulas eram ministradas pelo *magister*. A caminho da escola, as crianças (meninas e meninos) eram conduzidas pelo *paedagogus*, um escravo eleito em meio aos demais, que podia contribuir para o crescimento moral e intelectual da criança. O ensino Secundário era concedido pelo *grammaticus*. Em meio às suas atribuições, havia a leitura de autores clássicos para os seus pupilos. Os discípulos, ainda, aprendiam do *grammaticus*: “exercícios preparatórios” que preludiavam o aprendizado da eloquência: fábula, sentença, “cri”, “etologia”, etc.’ (MARROU, 1975: 435). O ensino Superior voltava-se para a arte da Oratória e tinha como preceptor o *rhetor*.

O ensino inicial direcionava-se à aprendizagem de matemática e de elementos básicos da gramática latina. A aprendizagem da língua grega também era importante. Os ensinos Secundário e Superior destinavam-se essencialmente ao aperfeiçoamento da composição literária, com foco na métrica, na gramática e na literatura. Uma atribuição específica do ensino Superior era a preparação dos discípulos para a atuação na vida pública e no tribunal por meio do desenvolvimento da eloquência. Mas, tais níveis de conhecimentos eram reservados a um grupo seletivo da sociedade, mormente aqueles que possuíam aspirações à vida política.

A educação romana também foi propagada pelas províncias submetidas ao Império. De certo modo, muitas destas influências foram recebidas pelo Ocidente, bem como por parte da África; contudo, a Gália Meridional foi a região que apresentou unidades escolares mais renomadas. Larroyo (1970: 223) informa-nos que:

Os imperadores se encarregaram também de propagar a educação romana nas províncias que submeteram ao Império. O Ocidente, sobretudo, recebeu estes benefícios. A Espanha teve numerosas escolas e produziu homens eminentes: (...) Sertório fundou em Huesca, no ano 80 d. C., uma instituição de cultura superior.

Na África do Norte, Utica, Madaura e Cartago tiveram escolas famosas (...).

Porém, sem dúvida alguma, na Gália Meridional floresceram os melhores estabelecimentos provinciais: (...).

Fedro de, algum modo, possivelmente teria contato com obras literárias importantes, caso tivesse sido um cidadão romano livre desde criança e frequentasse o ensino regular. Embora essa possibilidade orbite no plano das cogitações, algo é inegável: ele teve contato com os clássicos.

Fedro não foi reconhecido como um Virgílio, sua obra não foi escolhida como representante da construção da moral romana. Ele é um representante da literatura do período Imperial, que, em sua obra, deixa transparecer as tensões e dificuldades político-sociais, como a derrota dos exércitos nos tempos de Augusto em Carres, ou a pacificação de fronteiras na região da Germânia, não correspondendo aos anseios estratégicos do imperador.

As conquistas empreendidas por Roma trouxeram algumas mudanças também no cenário das artes. A literatura, tão utilizada em conformidade com a estratégia da política augustana sofreria ainda mais mudanças de forma e de intenções:

À medida que o Império excede a cidade romana, a literatura latina estiola-se. Em contraste com a renovação então experimentada pela expressão da língua grega, Roma está cada vez mais dependente da influência do Oriente. Já não existe, verdadeiramente, um pensamento romano autônomo, paralelamente ao pensamento grego – há apenas sobrevivências moribundas. Os governadores de províncias, os administradores, os magistrados, os comerciantes têm familiares sofistas (é a época, no Oriente, da “segunda sofística”), retóricos, filósofos, artistas. Antigos escravos de origem oriental ocupam cargos de grande responsabilidade. E, nesta simbiose do Oriente e do Ocidente, a literatura de expressão latina apresenta-se como secundária (GRIMAL, 2009: 171).

Como nos revela Funari, não há como saber quais informações os meninos e as meninas aprendiam na escola, mas, em conformidade com o que a própria história nos informa: “Ápio Cláudio Cego, o primeiro escritor latino que se conhece, compôs, no século IV a.C., algumas frases poéticas que continham ensinamentos morais e eram decoradas pelos alunos: (...)/ Também fábulas eram aprendidas, (...), reportada por Fedro, contador de história latino nascido em cerca de 30 a.C.” (FUNARI, 2004: 101).

Tendo em vista todas essas informações, é inegável que, apesar das fábulas terem sido elaboradas para um público leitor que pudesse decodificar a verdadeira mensagem expressa nas suas enunciações, havia um tom moralizante, didático, entremeado por um satírico, atraente aos leitores de modo mais amplo, principalmente

em tempos posteriores à escritura da obra literária. Isso só foi possível pela veia artística de Fedro, que soube se utilizar daquele considerado como modelo, referência no gênero literário, mas imprimindo uma feição particular à sua obra. Assim, as suas *Fábulas* não são uma mera cópia, mas uma obra importante, em que se percebe como um discurso ideológico pode estar escondido na enunciação.

4.2 – O cenário político romano no tempo das fábulas

O imperador Augusto pretendia introduzir em Roma um regime de sucessão hereditária, dando continuidade ao principado. Por isso, antes mesmo de sua morte, procurava um sucessor para o seu cargo. Inicialmente preparou, para este fim, seu sobrinho Marcelo, casado com sua filha Júlia. Marcelo, contudo, possuía uma saúde frágil e faleceu em 23 a.C. No final de seu reinado, Augusto, sob a influência de Lívia, sua esposa, aceitou fazer de seu enteado, Tibério Cláudio Nero (filho de Lívia com seu primeiro marido) seu sucessor.

Tibério, a pedido de Augusto, adotou Germânico, filho de seu irmão Druso. Segundo Rostovtzeff (1977: 193-194): “Com isso, o imperador pretendia que, após a morte de Tibério, já cinquentão no ano 14 de nossa era, a sucessão passasse não a Druso, mas a Germânico”.

A continuidade do principado era fundamental para a manutenção do período de ordem e de paz propiciada pelo principado de Augusto. A ascensão de Tibério foi legitimada por parte do exército e depois pelo Senado. Desse modo, iniciou-se um período de domínio dos descendentes diretos ou indiretos de Augusto que prevaleceu até Nero. Como diz Rostovtzeff (1977: 194), o Senado concedeu a eles “todos os poderes especiais que haviam feito de Augusto o senhor do Estado. A partir de então, até o suicídio de Nero, o trono foi ocupado por membros da casa Cláudia, dos quais os dois primeiros foram adotados pela família dos Júlios”.

Os sucessores de Augusto não executaram os mesmos feitos, nem tiveram as características de liderança de seu predecessor, porém foram indicados ao poder por serem considerados herdeiros dos atributos de Augusto como a autoridade, a popularidade e a divindade. Nenhum imperador se aproximou do prestígio, da magnificência, da liderança e do poder de persuasão – particularidades apresentadas por Augusto, durante seu principado, e mantidos na memória dos romanos por conta de

todas as estratégias de cunho ideológico e político empreendidas por ele. Segundo Rostovtzeff (1977: 194):

Tibério era um general competente do velho tipo romano – rigoroso, metódico e sinceramente dedicado ao país. Mostrava as mesmas virtudes como estadista e governante, mas faltava-lhe a energia criadora que inspirava as ações de seu predecessor, nem possuía o notável poder por ele evidenciado de se entender com os homens, de fasciná-los, de fazê-los servir e de escolher os mais dotados para seus colaboradores.

Tibério era um general experiente, hábil, administrador competente, contudo não tinha o fundamental: o prestígio e a habilidade política de Augusto. Aquele que o sucedeu não se mostrou muito melhor. Por não ter filhos, o único homem adulto próximo à genealogia familiar eleito para sucedê-lo foi seu sobrinho Caio. Calígula, como era conhecido comumente, mostrou-se um líder excêntrico, louco. Comandou durante quatro anos, de 37 até 41 d.C. Rostovtzeff (1977: 195) descreve a figura de Calígula como: “Filho de Germânico, cresceu temendo constantemente pela vida, cercado de intrigas palacianas e associando-se a jovens príncipes helênicos corrompidos, que moravam em Roma como reféns ou pretendentes a uma ou outra coroa oriental. (...) Sua ascensão perturbou seriamente um espírito que já não era forte. Em seu breve reinado deu prova cabal de insanidade mental”.

Cláudio, sobrinho de Tibério e de Calígula, viria em seguida. Comandou como um político trabalhador, audaz, patriótico, dedicado, qualidades condizentes com a tradição da família Cláudia. Mas era “fraco de corpo e espírito”, como nos informa Rostovtzeff, além do fato de se mostrar um “mero instrumento nas mãos de suas mulheres, Messalina e Agripina, e de seus libertos” (1977: 195).

A insegurança que rondava a casa imperial confirmou-se no envenenamento de Cláudio por Agripina, sua esposa. Ela ambicionava a ascensão de seu filho, Nero, ao poder, o que conseguiu. Nero governou de 54 a 68. Possuía habilidades naturais interessantes, mas a maioria voltava-se para a literatura e a música. No início de seu governo, o Império Romano foi comandado por seu preceptor Sêneca e pelo prefeito pretoriano Burro. Depois de se libertar do controle por eles exercido, o imperador governou de modo imprudente, irresponsável.

De modo geral, esses eram os perfis dos sucessores de Otávio Augusto. Fedro observou, como nenhum outro, as qualidades e defeitos desses líderes. Isso só foi

possível por conta da condição de liberto de Augusto, que permitiu a sua participação, mesmo que limitada pela ausência da herança aristocrática. Fedro menciona direta ou indiretamente fatos ou personagens contemporâneos de todos esses imperadores, com exceção de Nero, motivo pelo qual não se pode afirmar que tenha vivido até o período do último imperador da casa Júlio-Claudiana.

Esse era o cenário político durante a época em que Fedro elaborou as suas fábulas. Roma foi governada por uma série de líderes amparados no discurso de serem continuadores da linhagem divina da *gens Iulia*. De Tibério até Nero, os imperadores “viviam aterrorizados pelas conspirações, algumas das quais eram autênticas” (GRANT, 1994: 182). Sejano se revelou não apenas um comandante confiável do imperador Tibério, mas um verdadeiro líder; seu pai pertencia à ordem equestre e sua mãe possuía relações influentes. Conseguiu ser eleito prefeito pretoriano, no ano de 14 d.C. Com a ajuda inicial de seu pai e depois por conta de suas qualidades:

Sejano era hijo de Seyo Estrabón, un caballero de origen etrusco a quien se había confiado el mando de la guardia pretoriana creada por Augusto, como cuerpo militar escogido inmediato al emperador. Sejano había acompañado a Druso, el hijo de Tiberio, en la sofocación de la revuelta del ejército del Danubio. Poco después fue nombrado adjunto de la guardia pretoriana, al lado de su padre, y en 16 o 17 d.C. prefecto único, cuando Seyo fue ascendido al más alto rango a que podía aspirar un caballero, el gobierno de Egipto. La tradición considera, unánime, a Sejano como una de las más siniestras figuras de la historia romana, y la posterior investigación histórica no ha podido hacer mucho para reivindicarlo. Su personalidad ha quedado como ejemplo de arribista ambicioso que, tras ganarse la confianza sin reservas del soberano, logra un poder ilimitado e irresponsable al servicio de su propio interés (ROLDÁN, 2008: 200).

A época em que Fedro escreve as suas narrativas, denominada a época Júlio-Claudiana, é um momento na história em que a sociedade romana começava a mudar: a sociedade romana começava a se voltar para a dissolução e para o vício²⁹. Isso dava ensejo a uma inversão dos costumes tão valorizados anteriormente; criou-se um clima de insegurança em virtude de problemas internos ao Império como, por exemplo, a campanha militar na região da Germânia e levantes na região da Gália.

²⁹ Para Vieira (1992: 22-23), “Na época Júlio-Claudiana, como também é conhecida a época dos imperadores acima citados, a sociedade começa a se precipitar no vício e na dissolução, e os valores morais se encontram invertidos”.

Por tudo isso, a literatura desse período acaba sendo um instrumento para transmitir a insatisfação das pessoas. Assim, o que se via ali era uma literatura que tomava para si a função de reagir àquilo observado e sentido por todos. Outrossim, houve a propagação de textos sem a identificação de seus autores, que representavam uma espécie de provocação aos líderes políticos e suas famílias. Caso o autor de tais hostilidades fosse descoberto, sofria com a sua perseguição e castigos, sendo a lei que legitimava essas atitudes a “*Lex maiestatis*”.

4. 3- Fedro e sua obra

Há poucas informações precisas sobre Fedro, salvo aquelas que ele mesmo apresentou em sua obra literária, principalmente no prólogo e no epílogo do livro III. Outra incerteza envolve o seu nome em Latim. Na inscrição manuscrita existente em seu livro *Phaedri Augusti liberti fabulae Aesopiae* “As fábulas esópicas de Fedro, liberto de Augusto” consta o nome *Phaedri*, genitivo singular de uma palavra pertencente à segunda declinação latina. Considerando que o caso nominativo dessa declinação admite duas formas, seu nome poderia ser tanto *Phaeder* quanto *Phaedrus*.

Outra informação presente nessa inscrição é o fato de o próprio Fedro atribuir a Esopo a inspiração para a composição de suas fábulas, como também vemos nos dois versos iniciais do Prólogo do livro I: *Aesopus auctor quam materiam repperit,/ hanc ego poliui uersibus senariis* (“Eu poli em versos senários esta matéria que o autor Esopo descobriu”).

É possível que Fedro fosse bem novo, quando ocorreu a morte de Augusto, no ano 14 d. C. Assim, estima-se que seu nascimento tenha ocorrido por volta do ano 10 a.C. e de sua morte, por volta de 69 d. C., já sob o império de Cláudio. Desse modo, tendo nascido durante o governo de Augusto, viveu durante os impérios de Tibério, Calígula e Cláudio. Fedro nasceu na Trácia (Monte Piério), onde existia uma colônia de Roma, como cita no Prólogo do livro III, 17: *Ego quem Pierio mater enixa est iugo...* (“Eu, cuja mãe criou no monte Piério,...”).

Um dos ministros de Tibério, Sejano, perseguiu Fedro, por ter se sentido injuriado em algumas de suas fábulas. Por esse motivo, o autor foi preso e condenado ao exílio, vivendo miseravelmente, como conta no epílogo do livro III, 10-20:

<i>Nam uita morti propior fit cotidie, et hoc minus perueniet ad me muneris quo plus consumet temporis dilatio. Si cito rem perages, usus fiet longior; fruar diutius, si celerius cepero.</i>	10
<i>languentis aeuī dum sunt aliquae reliquae, auxilio locus est; olim senio debilem frustra adiuuare bonitas nitetur tua, cum iam desierit esse beneficium utile et mors uicina flagitabit debitum.</i>	15
<i>Stultum admouere tibi preces existimo.</i>	20

Na verdade, a vida se torna a cada dia mais perto da morte, e quanto menos isso chega a mim como um favor, tanto mais uma dilação de tempo me consume. Se terminares a empresa rapidamente, maior será o proveito; usufruirei por muito mais tempo se tiver realizado tudo mais rapidamente. Enquanto resta algo da lânguida idade, o lugar ajuda; um dia tua benignidade esforça-se por inutilmente ajudar o fraco na velhice, quando tiver deixado já de ser um benefício útil e a morte iminente reclamar a dívida. Julgo estúpido te dirigir súplicas.

Essas são as poucas informações que ele mesmo revelou em alguns poucos versos de seus livros, mencionando a sua possível pobreza real ou metafórica e o período em que viveu, de modo a apresentar a sua realidade e falta de reconhecimento em vida.

Da obra de Fedro, chegaram até nós cinco livros e um apêndice, de autoria incerta. Em todos os livros encontramos prólogos, contudo, os epílogos não aparecem no 1º e no 5º livros. Na edição que escolhemos para o presente estudo, há o registro de 135 fábulas, distribuídas pelos cinco livros e o “Apêndice Perottino”, que consiste em fábulas reunidas por Nicolau Perotto no século XV, atribuídas ao autor por terem semelhança de metro e conteúdo.

No prólogo do livro I, verso 2, o autor nos informa que elaborou as pequenas narrativas, utilizando versos senários (*uersibus senariis*), ou seja, “O TRÍMETRO IÂMBICO ou SENÁRIO de seis iambos, escrito pela primeira vez de forma correta por Arquílocos no S. VII a.C., é o metro por excelência do diálogo trágico grego. A primeira sílaba de cada par de pés ou dipodia pode ser curta ou longa: (...) (HARVEY, 1998: 335).

Os romanos não viam a imitação como algo passível de recriminação, pois se apropriavam dos modelos gregos e adaptavam-nos ao contexto romano, em um movimento de imitação criadora.

Em outra parte de sua obra, Fedro revela que as suas produções fabulísticas são de cunho esópico, não de Esopo, porque criou muitas narrativas novas, utilizando somente o estilo de Esopo. Fedro é também o propagador das fábulas no cenário literário romano, não só por tê-las escrito em verso, mas também por ter impingido um valor de gênero literário propriamente. Assim, diz no Prólogo do livro IV (versos 11-13):

*(quas Aesopias, non Aesopi, nomino,
quia paucas ille ostendit, ego pluris fero,
usus uetusto genere, sed rebus nouis),*

(as quais eu chamo de Esopias, não de Esopo, porque aquele mostrou poucas, eu narro mais, feito uso do gênero antigo, mas de matérias novas),

Poucos foram os autores que citaram Fedro, somente Marcial e Aviano, que em suas obras, respectivamente, nos dizem:

*... quas graecis iambis Babrius repetens, in duo uolumina
coarctauit. Phaedrus etiam partem aliquam quinque in libellos
resoluit.*

... Retomando essas fábulas, em iâmbos gregos, Bábrio resumiu-as em dois volumes; mas Fedro estendeu outra parte em cinco livrinhos.
(AVIANO, IN: VIEIRA, 1992: 22)

*Dic...quid agat Canius meus Rufus...
an aemmulatur improbi iocos Phaedri?*

“Dize... o que faz Cânio, meu caro Rufo... acaso imita os gracejos do atrevido Fedro?”
(MARCIAL, IN: VIEIRA, 1992: 22)

Os livros de Fedro foram elaborados, possivelmente, na seguinte ordem: o livro I, com 31 fábulas, alguns anos depois do falecimento do imperador Augusto; o livro II, com 8, sob o governo de Tibério, na ocasião de sua ida para Capri; o III, com 19; o IV, com 25; e o V, com 10, possivelmente nos tempos de Calígula e Cláudio.

Somente após Aviano, no século IV d. C., vemos mais alguma menção sobre o fabulista, com o aparecimento de uma coletânea de fábulas conhecida como *Aesopus Latinus* ou *Romulus*. Mas é no século XVI (1596), com Pierre Pithou, a partir da reunião de um manuscrito do século IX, que ocorreu a publicação da primeira edição das *Fábulas* de Fedro. Houve, ainda, outras publicações, como as do século XIX, baseadas na coletânea de Nicolas Perotto (século XV).

Convém notar que, dentre outros compiladores desse gênero narrativo, houve uma compilação de Planúdio³⁰ por volta de 1535, que foi denominada de *editio princeps*. Nessa edição, os assuntos abordados iam além das fábulas convencionalmente conhecidas, pois o autor ali reuniu igualmente uma obra atribuída a Higino, que em realidade se tratava de uma coleção de fábulas mitológicas, além da mitologia de Fulgêncio (século V e VI d. C.), entre outras.

Em linhas gerais, as *Fábulas* de Fedro objetivavam instruir a população sobre a realidade sociopolítica de sua época, promovendo uma espécie de condenação aos vícios e costumes praticados por todas as classes, principalmente a dominante em Roma.

Para Fedro, a fábula era um meio para tratar de assuntos emblemáticos e pouco explorados, menos do que deveriam, pela elite romana da época. Fedro nos diz, no Epílogo do livro III, 34: “*palam muttire plebeio piaculum est*” (“murmurar em público é um crime para um homem da plebe”).

Ainda com relação ao Prólogo do livro I, 3-4, comenta sobre a função de sua obra: *Duplex libelli dos est, quod risum mouet/ et quod prudentis uitam consilio monet*. -“Este livro tem duas finalidades, porque provoca o riso e porque adverte a vida do prudente com um conselho”. Essa sua intenção evidencia-se, sobretudo, nas mensagens que seus textos suscitaram. Assim, as fábulas de Fedro apresentam duas finalidades: ensinar e divertir. Um terceiro fim adviria da própria alusão satírica bastante disseminada no decorrer das narrativas, como crítica.

Com o passar do tempo, as suas fábulas foram sofrendo modificações: quando jovem, seus textos eram dirigidos aos males vivenciados por aquela sociedade e foram se tornando mais concernentes com a realidade. As fábulas, portanto, com as suas estruturas firmadas em alegorias, serviram para ensinar todas as pessoas, inclusive os mais humildes, a lidarem com os excessos dos poderosos.

³⁰ Vide nota 27 da página 44.

Em Roma, Fedro sofreu o peso da humilhação e prepotência de poderosos em circunstâncias resultantes dessa sua condição social, desvalorizada no interior de uma sociedade estratificada na qual o autoritarismo e a escravidão vigiam. Apesar disso, tentou ser um instrumento para revelar os abusos, as injustiças praticadas pelos líderes em exercício na ocasião. Para tanto, escolhe um gênero narrativo que trazia em sua essência esse caráter crítico, mordaz (sátira) ao mesmo tempo em que servia de diversão e ensinamento para as pessoas em um primeiro momento.

O mesmo gênero narrativo, desde a Grécia, era um instrumento utilizado para versar sobre a realidade social daqueles tidos por marginalizados ou pertencentes ao mundo servil e/ou mais humildes e, justamente por isso, situava-se em um contexto literário à parte dentro da cultura oficial vigente. Lá, a “voz” de Esopo relatava aos seus leitores assuntos como a rigidez das leis naturais.

As versões esópicas, inspiradas em noções filosóficas como as provenientes do pensamento cínico, demonstravam Esopo transmitindo o seu ensinamento para aqueles pertencentes à mesma condição social. Por esse motivo, o fabulista aconselhava que, para conseguir manter a própria sobrevivência do indivíduo, a valorização de um comportamento mais moderado e amparado em renúncias, vigilância e paciência tornava-se necessária. Assim sendo, a escolha desse gênero narrativo não era aleatória, mas estruturada na tendência literária do autor. Fedro conseguia relatar aos leitores de sua obra informações a propósito das condições humanas e de suas relações para com os outros, em outras palavras, alcançava uma das finalidades sugeridas por suas fábulas: a lição, o ensinamento.

Um de seus prováveis objetivos artísticos era justamente retirar desse gênero os elementos como o uso do verso iâmbico (com o matiz do teatro) e as discussões preliminares ali suscitadas, fomentadas pela participação de animais na função de personagens. Uma das peculiaridades inovadoras de Fedro é justamente o relato alegórico de fatos históricos, de modo ora simbólico, ora direto, com enunciações ricas em figuras de linguagem e estratégias metafóricas que registraram seu engenho.

Como vimos, a obra de Fedro surge, portanto, em meio a dois momentos histórico-literários de Roma: entre o final do chamado “período áureo” de sua literatura e aquele considerado como sendo de sua “decadência”, ambas conceituações questionáveis, pois todos os períodos apresentam obras igualmente importantes, em seus diferentes gêneros e formas de expressão. No entanto, na última fase tanto a produção literária quanto seus autores não recebiam dos líderes políticos a mesma

valorização e reconhecimento como no tempo de Augusto e talvez, daí, a avaliação um tanto prejudiciosa das épocas.

Fedro, como outros autores seus contemporâneos, oferece o que poderíamos definir como um clássico para o repertório da literatura naquela época, com o questionamento da vida políticosocial e as inferências literárias a uma literatura greco-romana anterior. No entanto, em razão de seu tom crítico e mordaz, não foi tão prestigiado como um dos “cânones” da chamada literatura clássica.

Fedro inspirou-se não só no pensamento cínico, mas também no estoico-moralizante para desenvolver os temas em suas narrativas. Um dos meios escolhidos para tanto foi o relato sobre assuntos complexos, relativos à realidade vivida pela sociedade da época Júlio-claudiana. Assim é que atinha-se, entre outras preocupações, à observação dos aspectos político e social de seu tempo, talvez procurando fazer seus leitores refletirem sobre o momento e a vida cotidiana com suas mazelas e vicissitudes.

O gênero narrativo eleito, em um primeiro momento, poderia protegê-lo dos infortúnios ocasionados pelo uso de temas tão delicados. Isso aconteceria em razão da simbologia representada pelas personagens: animais. Mas, Fedro, a exemplo de Ovídio, sofreu por não se calar diante das improbidades e desmazelos cometidos pelos poderosos e por uma sociedade corrompida em seus valores, tendo vivido parte de sua vida sob ameaças de um prefeito e quase todo o tempo com sua obra relegada a um segundo plano.

5- POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES DE FÁBULAS

As *Fábulas* de Fedro versam sobre temas complexos. Vemos, por exemplo, narrativas versando sobre inveja, vingança, prepotência, opressão, etc. O autor elabora os seus textos como reflexo de uma sociedade corrompida por ambições, vaidades, receios, medos. O controle da produção literária levando até mesmo à perseguição de autores, caso estes informassem notícias contrárias a seus interesses ou envolvessem algo relacionado a seus amigos ou a seus familiares, era um exemplo dos abusos cometidos. O próprio Fedro sofre tal perseguição, por talvez ter denunciado um governador em suas narrativas. Trabalharemos, a seguir, com algumas fábulas que apresentam diálogo, para melhor exemplificar a utilização da AC em suas análises. A AD virá complementar a discussão acerca do momento histórico do séc. I d. C.

Lupus et agnus (I, 1)

*Ad riuum eundem lupus et agnus uenerant
siti compulsi; superior stabat lupus
longeque inferior agnus. Tunc foce improba
latro incitatus iurgii causam intulit.
“Quare”, inquit, “turbulentam fecisti mihi
aquam bibenti?” Laniger contra timens: 5
“Qui possum, quaeso, facere quod quereris, lupe?
A te decurrit ad meos haustus liquor”.
Repulsus ille ueritatis uiribus:
“Ante hos sex menses male” ait “dixisti mihi”. 10
Respondit agnus : “Equidem natus non eram”.
“Pater hercle tuus” ille inquit “male dixit mihi”;
atque ita correptum lacerat, iniusta nece.
Haec propter illos scripta est homines fabula,
Qui fictis causis innocentes opprimunt. 15*

O lobo e o cordeiro

Um lobo e um cordeiro, impelidos pela sede, vieram ao mesmo rio; o lobo estava mais acima e o cordeiro mais abaixo. Então, o ladrão incitado pela goela insaciável apresentou a causa da disputa. “Por que” diz “fizeste turva a água a mim que estou bebendo?” O lanígero, receoso, em resposta: “Como eu posso, pergunto, fazer o que tu te queixas, ó lobo? O líquido correu de ti para os meus sorvos”. Aquele, repellido pelas forças da verdade, diz: “seis meses atrás falaste mal de mim”. O cordeiro

respondeu: “Na verdade, eu nem havia nascido”. “Por Hércules”, aquele disse, “teu pai falou mal de mim”; e assim dilacera o arrebatado com uma morte injusta.

Esta fábula foi escrita por causa daqueles homens que oprimem os inocentes com causas falsas.

A fábula *Lupus et agnus* trata de uma situação adversa entre uma pessoa poderosa e outra ingênua, revelada por meio das personagens da narrativa: um lobo e um cordeiro. A atitude contrária entre ambas as figuras, no desenrolar da história, já se evidencia através de um “*et*”, presente no título da fábula³¹, com valor adversativo e não aditivo, como seria de se esperar. Uma interpretação possível é a relação existente entre a posição dos animais: uma pessoa poderosa tentando oprimir outra mais fraca.

No v. 1, o autor chama a atenção para o fato de que ambos os animais dirigiam-se para “o mesmo rio” (*ad riuum eundem*), local onde se passa a narrativa, elegendo, desse modo, o mesmo objeto de desejo e apresentando o quadro espacial desta narrativa. Nesse primeiro verso, portanto, lobo e cordeiro estão em posição de igualdade, motivados pela mesma necessidade: a sede.

O lobo é visto nas narrativas fabulísticas clássicas como aquele que visa a benefícios próprios, que age de modo desleal; e é isso o que encontramos nessa fábula. Em um dicionário de símbolos nos deparamos com a conceituação do lobo como um ser selvagem, ao passo que a fêmea, a loba, seria símbolo de libertinagem. Segundo Chevalier & Gheerbrant (1996: 556), o lobo “é também uma das formas dadas a Zeus (Licaios), a quem se imolavam em sacrifício seres humanos, nos tempos em que reinava a magia agrícola, para por fim às secas, aos flagelos naturais de toda espécie: Zeus vertia então a chuva, fertilizava os campos, dirigia os ventos”. Em Roma, a loba se liga à origem mitológica da fundação da cidade, quando os gêmeos Rômulo e Remo foram deixados por sua mãe em uma cesta, sendo esta levada pelas águas para as margens do rio. Uma loba teria amamentado as crianças, tornando-se essa imagem um dos símbolos dos romanos; no entanto, não nos cabe aqui investigar a verdadeira origem dessa loba – animal/prostituta –, haja vista que este fato não é relevante para o estudo desta fábula. Interessa-nos apenas o fato de o lobo estar ligado diretamente às origens lendárias de Roma e, possivelmente, à própria representação do Senado ou do Imperador.

Ao perceber que não teria êxito ao tentar persuadir o cordeiro, o lobo, no desfecho da trama, devora o cordeiro, como uma presa. No entanto, isso se dá um

³¹ Muito embora analisemos aqui o conjunto da fábula, com sua moral e seu título, não se pode certificar que estes tenham sido fornecidos pelo autor, haja vista que inúmeros códices não apresentam nenhuma dessas duas categorias, revelando apenas o texto da fábula em si.

motivo importante, salvo o desejo do lobo de matar sua fome. No segundo verso, ele é qualificado pelo adjetivo *superior*, que significa “mais alto, mais elevado” e também “mais poderoso”. No entanto, na narrativa, esse adjetivo, em grau comparativo de superioridade, adquire valor adverbial, indicando a posição superior ou mais acima em que se encontrava o lobo. O cordeiro é apresentado, no 3º verso, como *inferior*, que significa “que está mais baixo, menos elevado” ou “mais fraco”.

Nessa fábula, podemos salientar ainda alguns recursos, como no verso 3, onde aparece o substantivo *fauces* para representar a fome do lobo. Diferentemente de outros sinônimos, como *guttur* ou *gula*, *fauces* possui uma carga semântica mais negativa; significa, segundo Faria, “garganta”, “goela” e representa, no texto, a fome excessiva do lobo.

No verso 6, ao apresentar a resposta do cordeiro, o autor o denomina *laniger* (lanífero ou que produz lã) e o caracteriza como *timens* (receoso, apavorado, tímido), ressaltando, desse modo, duas características do cordeiro. O autor põe em destaque uma característica positiva do cordeiro: sua capacidade de fornecer lã. O adjetivo *timens*, por sua vez, destaca a fragilidade do cordeiro em contraposição à voracidade já ressaltada do lobo. Tal oposição de caracteres, existente na própria condição natural desses animais, é enfatizada pela condução dos fatos na narrativa.

A alteração da pessoa do discurso, como também a escolha pelo autor da utilização dessa estrutura sintática em três momentos da narrativa serviu para enfatizar três tentativas do lobo persuadir o cordeiro. Na primeira vez, o diálogo apresenta um tom de conversa usual. Assim como ocorre no 10º verso, o lobo, na verdade, objetiva salientar o seu direito à primazia em apoderar-se do que queria sem muitas explicações. Nesses dois primeiros momentos, o lobo se empenha em conseguir a presa. Quando o lobo não alcança o que ambicionava, na terceira vez, percebendo que não havia mais como vencer a disputa de argumentos apresentados pelo cordeiro, apodera-se dele.

A partir do 9º até o 12º verso, ocorre um diálogo entre as personagens que prepara o desfecho do enredo, estabelecendo o clímax (verso 13) que antecede o ensinamento contido nesta fábula. O lobo é, neste momento, qualificado como *repulsus* (verso 9) que significa “vencido, rebatido”, isto é, todos os argumentos impetrados por ele, até aquele momento, não obtiveram êxito.

Percebemos também que o autor atribuiu um tom irônico a seu discurso. A expressão *ueritatis uiribus* (“forças da verdade”), referindo-se ao cordeiro e reforçando suas características positivas, pressupõe poder, mas nesta narrativa o vencedor é aquele

que usa estratagemas ilícitos. Nem o bom senso nem a moral conseguiram conter aquele que não aceitava sair perdedor de nenhuma situação. Assim, apesar de ser caracterizado como “vencido”, o lobo não aceitou nenhuma objeção que detivesse o plano arquitetado, desde o momento em que chegara ao rio. A partir desta sua recusa de aceitar os fatos, apresentados pelo cordeiro, o lobo construiu um argumento de conteúdo frágil, mas suficiente para fazê-lo saciar a sua fome ávida.

Ao retratar a morte do cordeiro, a palavra usada para denominar esse momento foi *nex*, um ato cruel, diferentemente da palavra *mors*, de modo que o contexto destaca a violência da morte sofrida pelo cordeiro. O cordeiro aqui é apresentado como *correptum*, evidenciando que o cordeiro não receberia uma morte condizente com as suas qualidades, pois foi agarrado bruscamente sem direito a nenhum tipo de defesa. O cordeiro não pode mais argumentar e tampouco se desvencilhar do ardil criado pelo lobo, e, por esse motivo, recebe uma *iniusta nex*.

Fedro primou não só pelo uso da *breuitas* na estrutura de sua narrativa, mas também por entremeá-la de muitas informações (*uarietas*). Constatamos que o objetivo desta fábula era ressaltar a opressão que algumas pessoas exercem sobre outras, inclusive se utilizando de motivos inventados. Ao longo de toda a narrativa, os verbos foram empregados no passado, com exceção dos verbos *dicendi* e da forma verbal *lacerat*. O emprego desse tempo verbal confere maior vivacidade aos diálogos, ao passo que o uso do presente no último verso também atualiza as ações narradas, tornando talvez possível a identificação dos corruptos em qualquer tempo.

O autor, ao retrabalhar um tema esópico, insere referências ao mundo romano. A alusão ao sistema de delação³² praticado na época: quando não havia alguém para se responsabilizar pela inexistência de culpa (*fictis causis*, v. 15). Assim, a atitude do lobo se concretiza não somente por suas forças, mas, principalmente, pela quebra no plano moral ao utilizar-se de sua capacidade causativa.

O assunto tratado por esta fábula se insere na classificação de tema cínico³³, com foco na opressão, na maldade praticada pelo poderoso que intenta conseguir os seus objetivos, ainda que prejudique os inocentes.

³² No momento em que discorriam sobre alguns tipos de penas, Bornecque & Mornet (2002: 129) comentaram sobre o sistema de delação: “Em Roma, o acusador é sempre um cidadão, chamado, neste caso, *delator*, porque ataca alguém (*deferre nomen alicuius*). Durante o Império a delação, encorajada pela lei de lesa-majestade que atribuía um quarto dos bens do condenado ao delator, tornou-se um flagelo que TITO e VESPASIANO tentaram em vão fazer desaparecer”.

³³ Os cínicos no século III a.C. utilizaram as fábulas como recurso literário para transmitir suas opiniões críticas e alegoricamente a respeito do poder, da riqueza, dos vícios etc. Fizeram isso com certo humor, e

A AD tenta entender como ocorrem as relações entre os sujeitos com a sua língua durante o período em que a utilizam. Nesse momento, são importantes a valorização do sujeito que aciona fatos e dizeres anteriores (históricos) a seu dizer, o modo como o falante produz o seu discurso e a sua atuação. Assim, a AD se preocupa em investigar os ambientes situacionais existentes no discurso, ao mesmo tempo em que procura perceber o desenvolvimento da palavra. Por ser uma prática social, o discurso é produzido por um sujeito, que é o reflexo da sociedade da qual participa, e, por esse motivo, traz as vozes de outros de que, muitas vezes, nem tem conhecimento.

O estudo da AD nos alerta para a importância da compreensão de três relações: de sentido, força e antecipação. Para caracterizar a relação de sentido, constatarmos que o discurso presente em *Lupus et agnus* relaciona-se com outros discursos, em que aparece um indivíduo subjugando outro. Com relação à força, podemos citar a própria posição do lobo em face do cordeiro. O lobo surge como aquele que está em posição superior, acima da posição do cordeiro, inclusive no contexto da natureza. No ambiente narrativo metaforizado, a posição do animal pode, em certa medida, ser equiparada à posição de alguns homens na sociedade em que vivem, além de suscitar outras representações de acordo com o leitor/ouvinte. Para a relação de antecipação, exemplificamos com a passagem do lobo que diz “(...) ‘*male dixit mihi*’” (“falou mal de mim”). Ou seja, ao perceber que não haveria mais argumentos passíveis de utilização diante dos fatos, o lobo antecipa-se ao cordeiro, devorando-o, antes mesmo que o segundo pudesse responder.

A alusão a um governo tirânico, opressor de classes menos abastadas, repleto de injustiças, crueldade e violência, é nitidamente marcado por escolhas bem apropriadas como: 1) as personagens; 2) a situação espaciotemporal; 3) a escolha vocabular para caracterizar cada uma das personagens.

Primeiramente, as personagens – lobo e cordeiro – representam as duas categorias oponentes. Como já sabemos, ao longo dos tempos, alguns animais representados nas fábulas são marcadamente conhecidos por fazerem referência a figuras de poder, *status*, nobreza, tais quais o lobo, o leão, a raposa etc. Outras, por sua vez, caracterizam-se por representar os mais fracos, os oprimidos, aqueles que não têm

aperfeiçoaram cada vez mais essas narrativas. Fedro igualmente partilhou de tais posições e as inseriu em sua obra, com a intenção de ensinar, mas também de alegrar os seus ouvintes, regras consoantes aos gêneros fabulístico e retórico, que têm essa dupla função.

voz, excluídos de uma vida melhor, os sôfregos, e, sobretudo, os obedientes. Ora, nessa fábula, o lobo é o mais forte, opondo-se ao cordeiro, o mais fraco.

Com base na AC, que teoriza a prática da comunicação e interação entre dois ou mais falantes, pressupondo não só a fala propriamente dita, mas mesmo aspectos não-verbais, como enunciados que indicam um suposto diálogo entre as personagens, podemos constatar que esta fábula possui alguns dos mecanismos caracterizadores da fala.

A partir do v. 5, há um diálogo entre as duas personagens presentes no texto. Em verdade, o diálogo inicia-se com uma provocação do lobo “*Quare*”, *inquit*, “*turbulentam fecisti mihi aquam bibenti?*”, na tentativa de incitar o cordeiro a iniciar uma querela. Atente-se ao fato de que a primeira fala do diálogo vem em forma interrogativa e revela um tom agressivo, de denúncia. A essa pergunta segue-se logo a resposta da outra personagem “*Qui possum, quaeso, facere quod quereris, lupe?! A te decurrit ad meos haustus liquor*”, v. 7-8, na qual notamos, ao contrário do caso anterior, uma fala mansa, cordial, sem nenhuma intenção perturbadora.

Podemos mencionar ainda a existência de alguns elementos sugestivos da presença de um lugar relevante para transição, como o vocativo no final do verso *lupe*, o advérbio *quare* e a própria pergunta. Marcuschi (2006: 18) diz-nos que o término de um turno ocorre quando há o registro de um lugar relevante de transição, ou melhor, “A conclusão de um turno pode dar-se a qualquer momento em que ocorra um *lugar relevante para a transição*”. Para tanto, a situação conversacional registrada em um texto, pode ser marcada por meio de elementos como o vocativo, ponto de interrogação, advérbio, partícula ou pronomes interrogativos.

Inicia-se um segundo diálogo nos v. 10-11, em que novamente o lobo tenta infringir alguma culpa ao cordeiro. Dessa vez, porém, não temos uma pergunta, mas uma afirmação – “*Ante hos sex menses male*” *ait* “*dixisti mihi*” –, mostrando que, a cada passo da fábula, o lobo se mostra mais confiante em suas investidas para atacar o opositor, denunciando sua má índole e seu poder perverso. Ao que o cordeiro, inocentemente, responderá “*Equidem natus non eram*” (“Na verdade, eu nem havia nascido”), na tentativa de ainda convencer seu algoz de que ele não tem culpa de nada. Podemos entrever também, nesta segunda fala, certo tom de bravura, uma vez que a personagem não se nega a enfrentar o seu oponente, mas, como um ser justo, fala a verdade.

A última passagem indicadora de diálogo vem na confirmação do lobo de que não adianta mais diálogo algum, e que ele sempre inventará uma falsa acusação para inculcar a seu adversário: “*Pater hercle tuus*” *ille inquit* “*male dixit mihi*” (“Por Hércules”, aquele disse, “teu pai falou mal de mim”), v. 12. Já que as acusações são sempre falsas, a última investida do lobo coloca a culpa recaindo sobre o progenitor do cordeiro, que será culpado dos crimes, mesmo que inventados.

Segundo Kerbrat-Orecchioni (2006: 43), essa fábula segue ao menos uma das regras pressupostas para a apresentação de um diálogo: a alternância dos turnos de fala – a representação da dramatização da narrativa –, que se dá evidentemente entre as personagens envolvidas na ação. Ainda segundo Marcuschi (2006: 20-21), a primeira personagem a propor um diálogo seleciona o próximo falante, que é o cordeiro, assinalado pelo verbo na segunda pessoa do singular “*fecisti*”, portanto, dirigindo-se a alguém que está bem próximo dele.

A proposta da AC também é avaliada pelos indicadores de fala, estrategicamente espalhados ao longo da narração, pontuando todas as falas, como “*inquit*”, v. 5; “*ait*”, v. 10; e, novamente, “*inquit*”, v. 12, todos verbos com conotações de “diz, fala”, e todos igualmente enunciados pelo lobo, a personagem mais forte. Além dos verbos, existem outros marcadores que anunciam um diálogo, como as expressões apresentadas para o cordeiro: “*contra*” (em resposta), v. 6; e um verbo “*respondit*” (responde), v. 11, que anunciam a passividade e submissão da personagem. Há ainda, na resposta do cordeiro, um vocativo, “*lupe*” (lobo), v. 7, que evidentemente se dirige à pessoa com quem se está falando, portanto, servindo igualmente de marcador da troca de turnos.

Igualmente, outro momento sugerido de conversa estabelece-se na relação entre o narrador e o seu público; tal se evidencia nesse contexto, por exemplo, nos últimos dois versos da fábula, ao utilizar-se do verbo *scribere* (no pretérito perfeito do indicativo, voz passiva). O verbo “escrever” aqui usado serve para registrar um convite para conversa entre Fedro e aquele que fosse apreciar a leitura/audição da narrativa.

Convém enfatizar que, apesar da escrita ser exterior à oralidade, um momento de conversa pode ser mantido após a escritura do diálogo; bom exemplo disso consiste nas fábulas. As narrativas latinas de origem oral somente chegaram até nós por meio da via escrita. Apesar disso, em virtude de suas características orais, bem como da tendência do autor em representar os momentos sequenciados de interação e cooperação entre os participantes na conversa, vemos a possibilidade de identificar nelas uma sugestão de falas das personagens, conforme se esperaria em uma conversação.

Nos quatro primeiros versos dessa fábula, Fedro se dedicou a contextualizar a narrativa, ou seja, a existência de um lobo e um cordeiro que chegam a um mesmo espaço, motivados por uma necessidade em comum: a sede. O lobo está situado mais acima, enquanto o cordeiro, mais abaixo. Um representa a mansidão, a calma (cordeiro) e o outro, a deslealdade, o egoísmo. Tais características contribuem para o leitor já antever, um provável antagonismo a se desenvolver entre eles. Consoante Vieira (2003, 52):

Mesmo que eles estejam unidos por uma conjunção coordenativa “e”, estes dois personagens são imediatamente percebidos como mantenedores de uma relação de oposição, como um sujeito e um anti-sujeito. Uma vez estabelecido este microuniverso antitético, o seguimento da fábula mostrará o fundamento das oposições dadas no título ou, ao contrário, sua colocação em jogo.

Do verso 5 ao verso 12, ocorre a conversa estabelecida entre o lobo e o cordeiro, entremeada pelos verbos *dicendi*, por exemplo, *inquit* (v. 5), *ait* (v. 10) e *respondit* (v. 11), e pelos comentários do narrador presentes nos versos 6 – *laniger contra timens* – e 9 – *repulsus ille ueritatis uiribus*. Nesse momento de conversa entre as personagens, é possível reconhecer os cinco elementos fundamentais para uma conversação:

- a) interação entre pelo menos dois falantes³⁴: a conversa ocorre entre o lobo e o cordeiro;
- b) ocorrência de pelo menos uma troca de falantes: há o registro da fala alternada entre as duas personagens: o lobo e o cordeiro;
- c) presença de uma sequência de ações coordenadas: apesar de se tratar de uma conversa de pequena duração, podemos identificar duas sequências de ações coordenadas: “*Quare*”, *inquit*, “*turbulentam fecisti mihi/ aquam bibenti?*” *Laniger contra timens*:/ “*Qui possum, quaeso, facere quod quereris, lupe?/ A te decurrit ad meos haustus liquor*”. (v. 5-8) e *Repulsus ille ueritatis uiribus*:/ “*Ante hos sex menses male*” *ait* “*dixisti mihi*”./ *Respondit agnus*: “*Equidem natus non eram*”./ “*Pater hercle tuus*” *ille inquit* “*male dixit mihi*” (v. 9-12);

³⁴ Na análise das próximas fábulas não colocaremos mais essas noções, somente a situação em que aparecem na narrativa.

- d) execução numa identidade temporal: os interactantes mantêm um diálogo durante determinado tempo, impreciso;
- e) envolvimento numa interação centrada: a conversa se desenrola mediante a intenção do lobo: matar o cordeiro para saciar sua gula.

Embora haja uma aparente simetria dentro da conversa, um encontro casual entre possíveis personagens na cena, o poeta também evidencia a condição diferente dos dois animais (o lobo mais forte ainda aparece numa posição de destaque, superior), e o cordeiro mais frágil, presa fácil à ferocidade do outro. Os interactantes estavam em condições desproporcionais, pela própria natureza de cada um deles. A compreensão dessa assimetria é fundamental no momento de interpretar a fábula, como assevera Vieira (2003: 51):

A fábula serve para relatar a verdadeira situação política, social, cultural, econômica e religiosa de uma determinada sociedade. Mostrando os defeitos humanos através da caricatura de certos tipos ou de forma velada, seus protagonistas são, sobretudo, animais ou objetos, às vezes plantas ou deuses. Seu intuito é o de servir de exemplo e ensinamento por meio de críticas e advertências, implícitas ou explícitas.

A feição de inocência da pergunta proferida pelo lobo deixa de existir no momento em que há uma análise total do contexto do turno 1: ao invés de uma inquirição, na verdade, o lobo promovia uma asserção, isto é, apesar de saber que proferia uma inverdade, o lobo, disse que o cordeiro fizera turva a água que consumia. Essa interpretação se legitima não somente pela atitude do cordeiro, exposta pelo narrador no 6º verso: *timens*, mas também por meio do advérbio *contra*, cujo sentido é “em oposição”, “em sentido contrário”, antecipando uma possível defesa do cordeiro.

A resposta do cordeiro ocorre por meio de uma nova pergunta. O seu espanto por causa da acusação recebida se evidencia pelo uso de *quaeso*, de significado atenuado, revelando uma presumida inocência do cordeiro. Depois, apresenta uma justificativa irrefutável: não teria como turvar a água, uma vez que se encontrava mais abaixo do que a posição do lobo no rio. Desse modo, notamos que há um **par adjacente** do tipo **acusação** (lobo) – defesa/justificativa (cordeiro).

Foram as acusações descabidas do lobo que tornaram possível um desenlace, uma conclusão e a moral da narrativa fabulística, apresentada pelo poeta nos últimos dois versos: “*Haec propter illos scripta est homines fabula,/ Qui fictis causis innocentes*

opprimunt” (“Esta fábula foi escrita por causa daqueles homens que oprimem os inocentes com causas falsas”). Para Vieira (2003: 53), “A moral coloca em cena a operação de compreensão que o leitor deverá efetuar da fábula”. Nesse sentido, não torna possíveis outras interpretações.

Convém ainda estudarmos os marcadores conversacionais presentes nessa fábula. Apesar de não podermos ouvir o tom de voz, podemos inferi-lo a partir do próprio texto, bem como as pausas, marcadas pelo diálogo. Contudo, torna-se mister mencionar que algumas informações do narrador podem sugerir inferências de marcadores suprasegmentais e não-verbais. O estado emocional resulta em modulações vocais e mudanças de fisionomia. Tais alterações no sujeito, sugeridas pela caracterização, adicionadas às informações contidas na narrativa, compõem o que é dito. Mesmo que se torne possível a inferência da presença desses marcadores, suprasegmentais e não-verbais, nos restringiremos aos marcadores verbais em nossas análises.

No quarto turno, o elemento *equidem* pode revelar um duplo sentido: “na verdade”, significado que servia para introduzir uma repetição para aquilo que foi proferido anteriormente ou a “quanto a mim”, sentido restritivo que evidenciava o falante. Escolhemos, em nossa tradução, a primeira opção, por quisermos enfatizar a conotação opositiva presente na resposta do cordeiro.

No quinto e sexto turnos, a interjeição *hercle*, usada como mera expressão da linguagem usual, assim como o vocativo *lupe* representa um traço de oralidade. Segundo Faria (1995: 235), a interjeição:

é uma palavra invariável que pode ser empregada isoladamente, ou entre dois termos do enunciado, para de um modo geral traduzir uma atitude do indivíduo falante, de forma viva. Assim, por exemplo, uma interpelação, a indignação, a dor, a surpresa, sentimentos íntimos e espontaneamente manifestados, frequentemente são traduzidos por uma interjeição.

É notório que Fedro, em especial no primeiro livro das *Fábulas*, baseou-se em Esopo, para compor suas narrativas. É o próprio Fedro quem revela esse fato, em uma atitude tão apreciada pela literatura antiga: a *aemulatio*, ou emulação. Naturalmente, como Fedro foi o primeiro a se dedicar integralmente às fábulas, nada mais natural que seu antecessor seja de origem grega: Esopo. Portanto, é a ele que o autor latino se dirige, ora utilizando-se de temas comuns às narrativas esópicas, ora citando-o

nominalmente em suas fábulas, ora usando expressões típicas de seu antecessor. Ainda que as fábulas tenham as mesmas personagens e tratem dos mesmos assuntos, a maneira como o assunto é tratado por Fedro é completamente diferente. A aproximação com Esopo se dá não só por ter sido este seu antecessor literário, mas também pela correlação dos tempos em que ambos viveram: um período ora em paz, ora em sérias conturbações políticas e sociais.

Apesar das diferenças culturais entre as sociedades de Esopo³⁵ e de Fedro, a perpetuação de uma mesma narrativa, além de ser uma emulação de um “discípulo” a seu “mestre”³⁶, pode ser entendida como um apagamento de qualquer vestígio da tradição mais antiga, tornando-se, desse modo, num fator negativo em relação à cultura grega. A proposição de uma propagação das fábulas ao longo dos tempos pode evidenciar, então, duas faces opostas: um estímulo à reescrita e retransmissão de um gênero literário ou a anulação de uma cultura anterior, à qual a cultura romana se sobreporia, esquecendo as evidências anteriores de seu surgimento.

Nesta primeira fábula, Fedro permanece vinculado ao seu inspirador grego, uma vez que ele atribui o mesmo nome: o lobo e o cordeiro. Nesse contexto, a narrativa retrabalhada por Fedro não se revela uma mera cópia da narrativa exposta de seu predecessor. Diferencia-se por estar repleta de uma dramaticidade somente possível em função dos diálogos entremeados no decorrer das cenas. Tal recurso contribui para uma maior participação e interação do leitor com o objeto. É fundamental ainda evidenciarmos que Aristóteles, em sua *Poética*, diz-nos que os versos no ritmo do jambo contribuem para marcar um traço de oralidade:

Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é,] do [elemento] satírico. Quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro [trocaico] pelo [trímetro] jâmbico. Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro adequado; pois o jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente: demonstra-o o fato de

³⁵ Torna-se mister enfatizar que, apesar de haver muitas dúvidas sobre a existência ou não de Esopo (a sua vida consistiu em apenas uma lenda disseminada na Grécia ou, de fato, existiu aquele fabulista que trabalhou com as fábulas por meio da via oral), chegou até nós uma série de narrativas; e será com base na representação de seu papel social que iremos nos atentar durante as nossas análises.

³⁶ Assim colocados os termos entre aspas para revelar apenas uma atitude de consideração, posto que, de fato, jamais poderiam ser discípulo e mestre devido à diferença espacial entre os dois e até mesmo à possibilidade de um dos autores (ou ambos) jamais ter existido.

muitas vezes proferirmos jambos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum (ARIST. *Poét.*, 1449 a).

O estudo da própria narrativa sempre foi o nosso ponto fundamental de observações, no entanto, ao desenvolver os nossos levantamentos de dados, identificamos que havia consideráveis contribuições que, provenientes de outras visões científicas, nos ajudassem a entender de que modo Fedro foi elaborando os elementos textuais a fim de, por meio de uma escrita concisa, constituir narrativas tão complexas em assuntos e reflexões. Para tanto, recorreremos às postulações advindas do cenário linguístico (AD e AC), e do próprio estudo sobre a fabulística clássica em que o autor se inspirou ao mesmo tempo em que a compôs após ter conseguido atender ao modelo inspirador precedente e, inclusive ao superá-lo.

A nossa reflexão sobre as fábulas de Fedro estará dividida em três partes: as fábulas que contenham a participação, enquanto personagem, de Esopo; as fábulas que só se referem a Esopo, entretanto sem uma participação ativa como personagem e, por fim, as fábulas esópicas, como ocorrido na fábula I, 1, nas quais se vislumbra a ocorrência de momentos conversacionais reais ou sugeridos.

5.1– Esopo como personagem

Em algumas narrativas fedrianas, Esopo surge como uma personagem, com participação efetiva, dando conselhos ou narrando algum exemplo de vida, muito provavelmente através de uma comparação.

Rane regem petierunt (I, 2)

*Athenae cum florerent aequis legibus,
procax libertas ciuitatem miscuit
frenumque soluit pristinum licentia.
Hic conspiratis factionum partibus
arcem tyrannus occupat Pisistratus. 5
Cum tristem seruitutem flerent Attici
(non quia crudelis ille, sed quoniam grauis
omnino insuetis, onus et coepissent queri),
Aesopus talem tum fabellam rettulit.
Ranae uagantes liberis paludibus 10
clamore magno regem petiere ab Ioue,
qui dissolutos mores ui compesceret.
Pater deorum risit atque illis dedit*

<i>paruum tigillum, missum quod subito uadis Motu sonoque terruit pavidum genus.</i>	15
<i>Hoc mersum limo cum iaceret diutius, forte una tacite profert e stagno caput et explorato rege cunctas euocat.</i>	
<i>Illae timore posito certatim adnatant lignumque supera turba petulans insilit.</i>	20
<i>Quod cum inquinassent omni contumelia, alium rogantis regem misere ad Iouem, inutilis quoniam esset qui fuerat datus.</i>	
<i>Tum misit illis hydrum, qui dente aspero corripere coepit singulas. Frustra necem fugitant inertes, uocem praecludit metus.</i>	25
<i>Furtim igitur dant Mercurio mandata ad Iouem adflictis ut succurrat. Tunc contra deus: “quia nolulistis uestrum ferre” inquit “bonum, malum perferte”. “Vos quoque, o ciues”, ait “hoc sustinete, maius ne ueniat, malum”.</i>	30

As rãs que pediram um rei

Como Atenas florescesse sob leis justas, uma liberdade desenfreada perturbou a cidade e a indisciplina soltou o freio antigo. Daí, tendo conspirado os partidos das facções, Pisístrato³⁷, usurpador, ocupa a cidadela. Como os Atenienses chorassem a sua triste servidão (não porque aquele fosse cruel, mas porque era severo aos não totalmente habituados e comesçassem a queixar-se do peso), então, Esopo contou tal fábula.

As rãs que vagueavam em lagoas livres com grande clamor pediram a Júpiter um rei, que reprimisse pela força os costumes dissolutos. O pai dos deuses riu-se e deu-lhes uma pequena lenha que, atirada repentinamente nas águas, aterrou a raça medrosa com o movimento e o ruído. Como esta jazesse mergulhada durante muito tempo no lodo, casualmente uma (rã) estende silenciosamente a cabeça de dentro do lago e examinado o rei chama todas juntas. Aquelas, colocando de lado o receio, nadam ao desafio e a turba petulante salta sobre a lenha. Como a tivessem desacreditado com toda afronta, pediram a Júpiter que enviasse outro rei, porque era inútil aquele que lhes fora dado. Então, este lhes enviou uma hidra, que, com dente cruel, começou a agarrá-las uma a uma. Em vão, incapazes, procuram fugir da morte, o medo embarga a voz. Então, dão às escondidas a Mercúrio uma incumbência para que Júpiter socorra as abatidas. Então, o deus em resposta: “Porque não quisestes suportar o vosso bom rei”, diz, “tolerai o vosso mau.” “Vós também, ó cidadãos”, diz “suportai este mal, para que não venha um maior”.

No início, há a contextualização do ambiente e do tema trabalhado nesta narrativa: Atenas (*Athenae*) é o lugar onde ocorrem os fatos, no período em que Pisístrato tomou o poder; já a conjunção *cum*, acompanhada do verbo no subjuntivo e da

³⁷ De acordo com Harvey (1998: 297), a Acrópole foi ocupada por Pisístrato em 560 a.C., quando se proclamou tirano. Foi exilado, mas voltou a exercer o poder, tendo como características políticas a benevolência e a moderação; manteve a constituição criada por Sólon, porém, preocupando-se para que as funções públicas mais relevantes ficassem a cargo de seus adeptos.

expressão *aequis legibus*, marca o tempo (nessa situação, a conjunção é classificada como *cum* histórico³⁸). O tema é elaborado a partir da resignação dos cidadãos de Atenas em face de uma situação supostamente adversa, por extensão, pensa-se na própria Roma à época de Fedro, que igualmente enfrenta situações no poder³⁹. Na versão fedriana há uma inovação: o uso de uma narrativa dentro de outra narrativa, pois uma fábula de Esopo é utilizada como recurso para apresentar um ensinamento. Logo o *exemplum* ali suscitado contribui para a apreensão do que foi ensinado por meio da fábula.

Esopo é o legítimo representante do trabalho intelectual, ou seja, aquele que detém a sabedoria. Ele é o mestre que, por meio de sua sabedoria, poderia fornecer o *exemplum* capaz de acalmar os ânimos não só dos atenienses seus contemporâneos, mas também dos que estavam sofrendo com as injúrias e os desmandos do prefeito da guarda pretoriana, muito embora este não seja nomeado na fábula. Fedro sofreu uma represália por sua determinação, como nos afirma Citroni *et al* (2006: 703-704), pois o próprio faz referência a:

uma desventura (*calamitas*) que lhe causou uma das suas fábulas. Como ele próprio diz, foi condenado num processo em que Sejano fez de acusador, de testemunha e de juiz, o que significa que o processo foi uma autêntica farsa. Obviamente, o pérfido ministro de Tibério manobrava testemunhas de acusação e juízos de condenação contra o poeta, porque acreditava que algumas das fábulas aludiam a si e aos seus sequazes. A tristeza com que Fedro refere o incidente leva a supor que, mesmo depois da queda de Sejano (31 d. C.), o poeta não conseguiu reabilitar-se totalmente. É possível que, formalmente, a condenação não versasse propriamente sobre o conteúdo das fábulas, e que, para punir a sua alegada maldade, lhe atribuísse algum “delito comum”.

Após apresentar o tempo e o lugar em que se passam os fatos narrados (versos 1 a 5), Fedro nos oferece sua opinião sobre a atuação política de Pisístrato e o comportamento do povo ateniense frente às mudanças implementadas pelo *tyrannus*.

³⁸ Para Ernout (1951: 309-310): *La conjonction cum dans le tour Athenae cum florent se rapprochait de ubi, postquam, etc., marquant la succesion dans un récit. Une relation entre le temps, le mode et la conjonction tendit ainsi à s'établir.* (“A conjunção *cum* dentro do turno *Athenae cum florent* se aproximava de *ubi, postquam, etc.*, marcando a sucessão em uma narrativa. Uma relação entre os tempos, o modo e a conjunção tende assim a se estabelecer”).

³⁹ No momento de escritura desta narrativa, possivelmente, estava no poder Tibério. A dúvida com relação ao intervalo de tempo existe não pela falta de elementos narrativos, mas pela ausência de uma confirmação quanto a uma data exata de publicação para ela. Em todo o caso, supõe-se que tenha ocorrido no tempo de gestão de Tibério. Convém notarmos, no entanto, que quem, de fato, detinha o poder de comando durante uma parte considerável do período em que vigia a liderança do imperador era um dos seus comandantes: Sejano, reconhecidamente um dos perseguidores de Fedro.

Esse conjunto inicial de versos constitui uma espécie de prólogo, em que se explica como agia Pisístrato: ele não foi um comandante ruim para os seus concidadãos, somente exercia a função de tirano (ditador) naquela sociedade. Esse termo, na Antiguidade Clássica, representava um cargo político que se iniciava, a princípio, em situações adversas, emergenciais, ou seja, em crises tanto internas, quanto externas e deveria ser ocupado apenas pelo período de seis meses⁴⁰.

Por meio de expressões curtas, Fedro condensou uma série de fatos importantes como aquele ocorrido após a criação da legislação de Sólon⁴¹ e a conspiração de grupos compostos por participantes mais populares e mais revoltados (*conspiratis factionum partibus*). Pisístrato representou o rompimento com a forma de governo anterior, até então cômoda para os cidadãos; por esse motivo, choravam pela realização de atividades impostas por um novo líder, que aparentemente se tornara um ônus para eles. Mas, nos versos 7-8, por meio de uma comparação com os elementos *non quia... sed quoniam* (“não porque... mas porque”), Fedro afirma que ele não foi o líder ruim, que poderia levar os cidadãos ao desespero.

A partir do verso 10, inicia-se outro momento dentro da narrativa, ora com falas indiretas, ora com falas proferidas pelas personagens, marcando a passagem do “prólogo” para a narrativa da fábula propriamente dita, que agora tem como referência direta Esopo. Este fora o possível idealizador da história desta fábula, embora composta em outros moldes, com outro tipo de referências – a insurgência de Pisístrato.

Há por toda a narrativa uma ideia de oposição entre os novos e os antigos líderes: o primeiro exemplo ocorre nos versos 14-15: “*missum quod subito uadis/ Motu sonoque terruit...*” (“que, atirada repentinamente nas águas, aterrou...com o movimento e o ruído...”), pois uma pequena lenha, ao ser lançada com força até as águas, provocou um barulho muito grande, dando a impressão de ser algo enorme para aquelas que passam a ser designadas *pavidum genus* (“raça medrosa”). Este é um epíteto depreciativo, cuja função é enfatizar a inferioridade da raça perante o deus, que evoca o poder supremo, a estabilidade de quem está no comando, acima de qualquer mal. A posição do epíteto, no fim da frase, serve para chamar mais a atenção do público para as rãs.

⁴⁰ Cf. BORNECQUE & MORNET, 2002: 91.

⁴¹ De acordo com Harvey (1998: 468-469), Sólon apresentou sua constituição, baseada na solidariedade entre as várias classes componentes no Estado e tratamento firmado em uma maior justiça para todos...

Já nos versos 16 a 23, vemos o desencanto das rãs com o líder enviado por Júpiter (primeiro pedido), e a sequência narrativa que antecede a punição com o envio da hidra (segundo pedido). No verso 16, encontramos o advérbio *diu* no grau comparativo de superioridade, intensificando a ideia de duração excessiva do tempo em que o rei permaneceu parado, sem ação. O advérbio *forte*, cujo significado é “casualmente, por acaso, talvez”, destaca o fato de que as rãs não agiram por sua coragem, mas pelo acaso. Ou seja, isso só ocorreu depois que uma rã estendeu a cabeça, não de qualquer modo, mas silenciosamente (*tacite*) para explorar o rei (*explorato rege*).

Fedro, por meio do uso de uma estrutura paralelística (em ablativo absoluto *explorato rege*, v. 18, e *timore posito*, v. 19) evidencia que, tanto em uma situação quanto na outra, a medrosa raça só tomou uma atitude, porque o temor momentaneamente tinha passado. Torna-se mister lembrar que o ablativo absoluto traz consigo a informação de que se trata de uma oração participial independente da sequência presente na frase, cujo valor é circunstancial (temporal), por isso, normalmente está associado às construções relativas ao ablativo locativo (Cf. Faria, 1995: 319). Logo, a sua função como informação extra à estrutura da frase contribui para acrescentar, ou melhor, dar mais ênfase ao que é tratado ali. Por não saberem utilizar-se bem de sua *licentia*, as débeis rãs humilharam o rei que lhes fora concedido (v. 21).

A partir do verso 25, as rãs são apresentadas como *inertes*, visto que não conseguem se proteger do ataque da hidra. Sentem tamanho medo que nem mais conseguem falar nem tampouco reivindicar. Por esse motivo, são caracterizadas como *adflictis* (na função de epíteto, ou seja, com um valor de adjunto atributivo) precisam recorrer ao auxílio de Mercúrio às escondidas.

O desfecho da narrativa deu-se por meio da nova resposta do deus, que condena a intolerância das rãs em relação ao primeiro rei, qualificado como *bonum* (v. 29). O deus utiliza essa atitude das rãs para justificar sua decisão de lhes enviar um rei mau (*malum*, v. 30). Assim se encerra a narrativa de Esopo. Ainda nos versos 30 e 31, Fedro se dirige aos seus contemporâneos, utilizando o advérbio *quoque* (v. 30), e o paralelismo sintático no uso das formas verbais no imperativo: *perferte* e *sustinete*, que assinalam a ordem a ser cumprida imediatamente; ordem essa proferida através das palavras do narrador, que nesta hora se confunde entre Fedro/Esopo, ambos são uma mesma pessoa: o autor da narrativa. Assim, nos dois últimos versos, que caracterizam o emprego do *epimitio*, Fedro defende a resignação dos cidadãos perante as circunstâncias

que os cercam. No início (nas fábulas-exemplo primitivas) era mais comum que o encerramento da narrativa fosse realizado por uma das personagens, mas não era uma obrigatoriedade, pois a mensagem moralizante podia ser apreendida pelas próprias informações apresentadas no decorrer da narrativa. Caso houvesse o interesse de fazê-lo, ainda assim, isto poderia ocorrer por meio de uma estrutura em que se tinha como foco a postura do autor em se reportar ou à figura de um tu ou à de um vós (Cf. Ferrer, 2011: 25).

As rãs podiam representar, na fabulística clássica, papéis diferentes. Aqui simbolizam, inicialmente, a liberdade e a desordem; alhures mostram-se fracas e incapazes de se defender do perigo iminente. Depois de terem examinado a situação, tornaram-se lutadoras e queixosas em relação ao outro.

Essas características das rãs, como a insensatez, a debilidade, o vigor da fala, ora gritando, ora lamentando, foram bastante apreciadas pela fábula cínica desenvolvida por Fedro. Uma das prováveis preocupações do autor, ao trabalhar com os temas cínicos, era não só resgatar os seus antigos temas, mas também imprimir uma preeminência particular. Assim, aconteceu com a escolha dos animais a representarem as personagens na narrativa: as rãs, por exemplo, entre outras informações, podiam representar a própria fragilidade dos débeis diante dos mais poderosos. Nesta fábula, as rãs representam o povo de Atenas e de Roma, que aumentavam o seu tom de reivindicação e de lamento para demonstrar sua insatisfação com o governo e com a precariedade em que supunham viver.

Adrados (2005: 247-248) nos informa a existência de uma fábula mais antiga, conhecida como “A rã e o rato”, em que as características atribuídas às rãs eram diferentes daquelas destacadas nas versões das fábulas de Fedro, de Esopo e nas Fábulas Anônimas:

*[...] en época clásica sólo conocemos una fábula de la rana: se trata de la fábula de la rana y el ratón, cuya versión ampliada (en épica burlesca) es la **Batracomiomaquia** y de la que se conservan versiones como fábula propiamente dicha en las Anónimas (H. 302) y en la **Vida de Esopo** 133, sobre todo. Pues bien, aquí la rana ahoga traicioneramente al ratón y luego es castigada: es un tema semejante al del águila malvada de **El águila y la zorra** en Arquíloco y luego en H.1, entre otras versiones. En cambio, en la fábula que ahora estudiamos y en otras más, la rana hace un papel completamente diferente.*

Duas inovações ocorrem: a formação de uma embaixada pelas rãs e a intercessão de Mercúrio junto a Júpiter em favor das rãs. Não obstante a atuação do mensageiro, o castigo de Júpiter ocorre porque as rãs não souberam respeitar a sua própria natureza: elas desejavam continuar na desordem habitual, com suas atividades costumeiras.

A afirmação de que é mais interessante manter o que é certo (*tigillum*) do que reivindicar algo que pode ser ainda pior (*hydram*) evidencia a influência de tendência cínica na obra de Fedro, que justamente privilegia o bom senso e a paz. O tema da resignação, contudo, veio preponderantemente da linha filosófica estoico-moralizante. Os sábios estoicos defendiam a ideia de aceitação cabal do que era disposto pelo destino, logo, a não observação disso poderia gerar consequências ao indivíduo, como ocorrera com as rãs. Por ser um assunto tratado por fabulistas e filósofos, Adrados (2005: 243) considera que não se pode identificar, em *Ranae regem petierunt*, uma alusão direta ou indireta a Sejano, diferentemente do que afirmam outros estudiosos⁴², que entendem ser possível identificar na figura de Mercúrio o imperador Tibério e, na da hidra, Sejano.

Apesar de percebermos o uso de um tema (embaixada de uma comitiva ao deus – Júpiter e o desrespeito à condição de natureza que é castigado), trabalhado por outros autores da cultura clássica, de várias origens como soloniano, oriental etc.; acreditamos na possibilidade de Fedro aludir aos líderes políticos vigentes em sua época, tendo em vista o tom de crítica à ordem política e social que reveste as fábulas dos livros I e II. Diz Núñez:

En fin, hemos de concluir que los dos primeros libros fueron escritos y publicados, juntos o separados, durante el imperio de Tiberio, y que estos dos libros fueron los que provocaron la posterior ira de Sejano y el proceso del que se queja en el libro III (1998: 23).

En I 2, en un tono moralizante y estoico, aconseja Fedro conformarse resignadamente con el tirano de turno – seguramente, refiriéndose a Sejano – y no intentar derrocarlo, pues probablemente el que venga será aún más cruel (1998: 51-52).

Ferrer, por sua vez, no estudo introdutório das Fábulas de Fedro, afirma que:

... el castigo al que se refiere Fedro podría ser la confiscación de sus dos primeros libros o, sencillamente, la prohibición de

⁴² *Apud* SOLIMANO, 2010: 167.

que se publicaran, dado que las imputaciones de corrupción que Fedro hacía a Sejano aparecían veladas bajo el disfraz de la fábula y esto dificultaba al favorito de Tiberio acusar al autor latino de libelo (2011: 16).

Podemos identificar o interdiscurso, na relação dessa fábula de Fedro com a versão fabulística de Esopo. Evidencia-se uma relação de sentido entre o discurso desta narrativa e outros discursos: há uma relação de força entre a posição de Júpiter (superior) e a das rãs (inferior). Quanto à relação de antecipação, encontramos na passagem da tomada de turno de Esopo, uma estratégia de promoção do ensinamento (moral), em que tal personagem tendia a se situar na posição ocupada por aquele que ouvia/lia esta narrativa, logo se tornava capaz de prever algumas possíveis interpretações que se poderia fazer.

Os oito primeiros versos dessa fábula foram destinados a contextualizar a narrativa. A partir do verso 10, iniciou-se outro momento da narração: o narrador na fábula não era mais o autor, mas a personagem Esopo. Tal personagem narrou a história sobre a relação entre o dominador e os dominados, ou seja, a relação de poder estabelecida entre os líderes políticos e o povo e, igualmente, a possível desgraça de um insensato que não aceita o seu limite, a sua própria natureza. Desse modo, notamos que, em poucos versos, Fedro prenuncia os acontecimentos que seriam desenvolvidos no decorrer da narrativa; o verso 9 é o divisor de águas entre a primeira parte e os fatos que antecederiam uma conversa entre duas ou mais personagens.

Fedro utilizou-se de recursos como *verba dicendi* (como *queri, rettulit, petiere, evocat, rogantis, inquit, ait*), bem como de elementos conversacionais (como os advérbios *tum, tunc, contra* e a conjunção *igitur*). Assim, identificamos *rettulit*, antecedido pelo advérbio *tum*, que indica “então”, “naquela época”, presentes em uma estrutura que elucida um início de conversa *Aesopus talem tum fabellam rettulit*.

A conversa antecipada é apresentada nos versos seguintes. As conversas entre as personagens são sugeridas por meio de um vocabulário específico, como o *petiere* (v. 11) e a expressão explicativa *clamore magno* (v. 11). Ao ouvir o pedido das rãs, Júpiter deixou claro que entendeu o convite à sua participação. Esse entendimento torna-se evidente pelo uso da forma verbal *risit*, que, no texto, recebe a conotação ridicularizável. Assim, por meio da escolha desse verbo, é possível acreditar que o deus ouviu, entendeu e interagiu com as outras falantes, decidindo atender as suas súplicas: *dedit/ paruum tigillum* (v. 13-14). Em seguida, no verso 18, uma das rãs, ao participar

ativamente do momento narrativo, *euocat* suas companheiras. Esse verbo possibilita a interpretação de que elas ouviam os argumentos apresentados por essa rã, comprovado nos versos 19-20: *Illae timore posito certatim adnatant/ lignumque supera turba petulans insilit*. Como ocorreu anteriormente, a fala foi aceita pela outra personagem participante da conversa, entendida e, por esse motivo, Júpiter concede uma resposta à proposta realizada: *Tum misit illis hydrum* (v. 24).

Outros momentos de conversa aparecem quando: 1) as rãs dão a Mercúrio a incumbência de levar uma mensagem a Júpiter (*mandata ad Iouem/ adflictis ut succurrat*); 2) a resposta concedida pelo pai dos deuses (“*quia nolulistis uestrum ferre*” *inquit* “*bonum,/ malum perferte*”); e 3) a moral proferida por Esopo (“*Vos quoque, o ciues*”, *ait/* “*hoc sustinete, maius ne ueniat, malum*”). Todo o momento de interação conversacional pode ser compreendido por conta da estrutura narrativa utilizada pelo poeta: os *verba dicendi*, os convites para participação na conversa e a expectativa implícita de uma possível resposta ao que foi dito.

Nesses momentos de conversa, podemos identificar os cinco elementos basilares constitutivos de uma conversação:

- a) as personagens em conversa: Esopo e os ouvintes, as rãs e Júpiter, as rãs e Mercúrio, Esopo e os ouvintes (cidadãos);
- b) as personagens falaram e interagiram uma de cada vez;
- c) apesar de se tratar de momentos sugeridos de diálogos bem curtos, tornou-se possível a identificação de pelo menos seis sequências de ações coordenadas explicitadas ou sugeridas;
- d) os participantes mantêm a conversa no decurso de determinado período temporal, não explicitado com exatidão (um dia talvez);
- e) além das conversas entre as personagens, a narrativa conduzida por Esopo sugere uma conversa com seus ouvintes, comprovada nos dois últimos versos.

Embora as rãs acreditem em uma possível simetria em relação às outras personagens, o leitor envolvido com o tema da fábula percebe seu engano, pois, de fato, são relações assimétricas, que representam condições sociais diferentes: Esopo, Mercúrio e Júpiter são os representantes daqueles que possuem o poder e as rãs, assim como os possíveis leitores/ouvintes, daqueles que são dominados.

Nessa fábula, percebemos que a premissa de cada personagem falar em seu turno igualmente serve para orientar a conversa: Esopo narra a fábula para os seus ouvintes e, por fim, toma mais uma vez a palavra, quando apresenta a interpretação de sua narrativa, por meio da comparação. Nessa situação comunicativa, não temos uma confirmação quanto a uma provável troca de turnos entre eles, mas podemos presumi-la, tendo como base os elementos conversacionais presentes em suas falas. As rãs fazem um movimento, esperando a resposta de Júpiter, que demonstrou ter ouvido a conversa. A expressão da resposta do deus é extra-verbal (risadas). Em seguida, ele oferece o que foi pedido, o que nos permite confirmar que ele entendeu e participava da conversa. Mais uma vez, Júpiter não se pronuncia verbalmente, mas revela ter entendido o que foi dito pelas outras interactantes. Por esse motivo, envia-lhes não o objeto desejado por elas, mas um castigo.

Alguns marcadores de espaço e tempo ajudaram a construir o ambiente conversacional dentro da narrativa: *Athenae e cum florerent* (v.1), *liberis paludibus* (v. 10), *explorato rege* (v. 18), *quod cum* (v. 21).

Não há como estudar os marcadores suprasegmentais e não-verbais, mas apenas inferir a existência deles como na situação do deus que ri ou da rã que, por estar amedrontada, perde a voz.

Esopo, na fábula intitulada “As rãs que pleiteavam um rei”, oferece uma narrativa bastante parecida com a de Fedro, exceto pela ausência da participação de Mercúrio como mensageiro (levando-se em conta seu correspondente na mitologia grega: Hermes) e pela moral que, em Esopo, aparece logo após a narração do enredo, enquanto a de Fedro surge a fala de Júpiter.

Graculus superbus et pauo (I, 3)

*Ne gloriari libeat alienis bonis,
suoque ut potius habitu uitam degere,
Aesopus nobis hoc exemplum prodidit.
Tumens inani graculus superbia
pennas pauoni quae deciderant sustulit* 5
*seque exornauit. Vnde contemnens suos
inmiscet se pauonum formoso gregi.
Illi impudenti pennas eripiunt aui
fugantque rostris. Male mulcatus graculus
redire maerens coepit ad proprium genus;* 10
a quis repulsus tristem sustinuit notam.

*Tum quidam ex illis quos prius despexerat:
«contentus nostris si fuisses sedibus
et quod natura dederat uoluisses pati,
nec illam expertus esses contumeliam,
nec hanc repulsam tua sentiret calamitas”.*

15

O gralho soberbo e o pavão

Esopo revelou-nos este exemplo para que ninguém se agrade de gloriar os bens alheios e, de preferência, passe a vida de acordo com sua natureza. O gralho, inchando-se com soberba vã, furtou as penas que caíram do pavão e com elas se ornou. Daí, desprezando os seus, mistura-se ao bando formoso dos pavões. Eles arrancaram as penas da ave impudente e a afugentaram com os bicos. O gralho maltratado grandemente, triste, começa a voltar para a própria raça; repellido por aqueles, sofreu uma desonra terrível; então, um daqueles os quais desprezara antes: “se contente tivesses estado em nossas moradas e tivesses querido suportar o que a natureza te dera, não terias experimentado aquela afronta nem a tua calamidade sentiria esta repulsa”.

Aqui a fábula trouxe-nos como reflexão o tema sobre o animal que não se satisfaz com a sua condição natural. Nela, encontramos também a presença da figura de Esopo exercendo a função de *homo doctus*. Esta participação na narrativa torna-se fundamental para seu próprio desenvolvimento, pois a personagem condensa em suas ações não só uma possível universalização no sentido de atitude/comportamento como é peculiar ao gênero narrativo em questão, mas também aquelas se confundem com a representação política e social de Fedro como sujeito participante do momento histórico em que estava a sua cidade, por extensão, a Itália aos tempos da elaboração e escritura da fábula.

A fábula conta a história sobre um animal (gralho soberbo) que não admite a sua condição de natureza inicial e intenta fazer parte de um grupo de animais (pavões) dessemelhante daquele que ele compunha; mas, antes disso ocorrer, o gralho rechaça os semelhantes a ele. Não é aceito pelos membros do outro bando (o diferente – cobiçado) e, quando tenta retornar ao seu grupo de origem, é rechaçado igualmente por estes.

Com efeito, Fedro utiliza-se da presença de Esopo como personagem com a finalidade de ser aquele responsável por ser a “voz” capaz de apresentar e, do mesmo modo, legitimar o que está falado/ensinado na narrativa. A função dele, portanto, é ser/representar a notoriedade necessária para tornar legítimo o que está dito na narração. Isso se materializa no texto por meio do processo de intertextualidade. Logo, apesar de não existir um eco em fabulistas como o próprio Esopo no que se refere à mesma

temática⁴³, nesse caso, ele se faz pela intenção de Fedro em requerer um narrador que possuía a legitimidade suficiente no contexto sócio e cultural tanto na Grécia quanto em Roma para fazê-lo. Por essa razão, a participação de Esopo, aqui, confunde-se ora com a função de ser a voz do próprio narrador/autor (Fedro), ora com aquela advinda de seu papel social legitimado que lhe permite transmitir ensinamentos (*homo doctus*).

A narrativa se desenvolveu por meio de partes: na primeira, encontramos o início da narrativa (promítio). Aqui, Fedro explanou acerca de sua escolha feita pelo resgate da presença de Esopo na fábula com a função de ser aquele capaz de *nobis hoc exemplum prodidit* (“revelou-nos este exemplo”, v. 3). Em outras palavras, alguém capacitado em razão de suas qualidades artísticas e que, reconhecidamente, é visto pelas pessoas componentes da sociedade romana naquele momento histórico-social como possível de fazê-lo. Esopo é a figura histórica⁴⁴ responsável por dar veracidade ao contexto situacional da fábula.

No texto, Fedro utiliza-se de recursos sintáticos a fim de realçar isso: a presença de uma palavra no caso nominativo (*Aesopus*); o verbo no tempo verbal: pretérito perfeito no modo indicativo; o termo *exemplum* (em alguns momentos, pôde também estar associado a própria terminologia usada para nominar este gênero narrativo por suscitar funções consagradas da fábula arcaica e clássica como a de ensinar/transmitir ensinamentos a outrem); as orações encabeçadas ora por *ne* (com o valor mais negativo) + subjuntivo ora por *ut* + subjuntivo (subentendido), cuja função é promover um momento de contraste (evitando a prática de uma atitude repudiável e priorizando a aceitação de *suo... habitu* “no seu estado”, v. 2). Com efeito, notamos que, ao fazer uso desses tempos verbais e modo, além de recorrer ao auxílio da personagem Esopo, o autor prima por evidenciar as finalidades da fábula: ensinar, divertir e satirizar.

Em seguida, inicia-se o segundo momento da exposição: o *agón* propriamente. O relato sobre as ações foram dadas por meio de duas partes. A primeira constitui-se pelo momento em que o gralho se encontra inchado em virtude de sua vã soberba, apanha as penas caídas de um pavão que estavam no chão e enfeita-se com elas. Depois disso, despreza os iguais a ele mesmo e tenta compor o formoso bando dos pavões; em resposta a esta atitude, os pavões não só arrancam a pena ao gralho, mas também o afugentam a bicadas.

⁴³ Ocorre nela somente a contaminação de temas, Cf. NÚÑEZ, 1998: 88.

⁴⁴ Não questionamos neste trabalho o fato de alguns estudiosos discordarem da real existência de Esopo.

A segunda ação é o momento em que o gralho, após receber a primeira consequência, retorna triste para junto dos outros da mesma espécie; e em meio a estes é recebido com grave afronta (*repulsus... sustinuit* – “repelido”... “sofreu”, v. 11). Vale notarmos que Fedro, como os cínicos, não admite a insistência do indivíduo em não aceitar com resignação a sua própria condição natural ou o que é prescrito por seu destino, por este motivo aparecem no texto elementos relacionados a isso como os adjetivos *repulsus* “repelido” (particípio passado) e *tristem* “triste”, bem como o registro do castigo recebido pela personagem no interior da própria narrativa, dado por um animal do mesmo modo componente daquela condição de natureza.

A fala proferida por este equivale não só como desfecho da segunda ação, mas também de toda a fábula, exercendo a função de ser igualmente o responsável por disseminar o ensinamento a partir do enfrentamento do gralho soberbo com a sua própria realidade, ou melhor, condição de natureza. Nos versos 13-14, constatamos o uso de marcadores linguísticos e textuais a fim de registrar o tom de ensinamento: “*contentus nostris si fuisses sedibus/ et quod natura dederat uoluisses pati*, “se contente tivesse sido com as nossas moradas e tivesses querido suportar o que a natureza tivera dado,” (ambas as frases contêm o mesmo tempo verbal – pretérito mais que perfeito do modo subjuntivo, acrescido de formas nominais, respectivamente: *contentus* e *pati*). Outrossim, o uso deles serve para enfatizar a postura do autor ao afirmar que, se o gralho não tivesse tentado romper com a sua condição natural (*natura*) recebida, possivelmente nada daquilo aconteceria com ele e, por extensão, com mais ninguém em tempo algum; aceitando *contentus* “contente” e disposto a *pati* “suportar”, portanto, o que fora destinado a ele.

Destarte, a fábula contém o tema de matiz cínico sobre a natureza imóvel e imutável dos indivíduos. O estado de natureza não é respeitado por uma das personagens e, por isso, ela recebe um castigo como forma de ensinamento. Em outras palavras, ao encontrarmos tal possibilidade de assunto em uma narrativa fedriana, evidenciamos a materialização nela da postura do fabulista em recriminar, de acordo com os seus preceitos morais e filosóficos, a atitude equivocada praticada por um animal de não respeitar as condições pré-determinadas.

O conflito visto em I, 3 trata-se notadamente do fato de que, mesmo ao recorrer ao uso de artifícios inclusive de um disfarce, a ação empreendida pelo animal não foi suficiente para esconder, ou melhor, desfazer a sua condição natural. Igualmente, ele tenta alterar o prescrito pela natureza o que ocasiona uma afronta, e desgraça para ele

mesmo (Cf. NÚÑEZ, 1998: 88). Além disso, a discursividade e a dialogicidade, em certa medida, estão também presentes na fábula.

O discurso traz implícito a si uma carga ideológica. Na fábula, I, 3, encontramos a presença de elementos significativos referentes ao que postula a AD: um deles é o uso da intertextualidade. Ao requisitar a participação de um indivíduo possuidor de uma carga discursiva reconhecidamente legitimada, ela se torna relevante para reconhecer a expressividade artística do próprio Fedro.

Convém destacarmos que as noções de Psicanálise, Materialismo Histórico e Linguística compõem uma possibilidade de entender a AD. Logo, Fedro, ao escolher, entre outros, Esopo como uma das personagens presentes na narrativa, fê-lo por ser um indivíduo que está inserido também em um contexto histórico e social; sendo assim, identifica igualmente uma força no que foi dito e ensinado por meio da fala de Esopo. Promovendo, assim, uma relação de exterioridade entre esta materialização do falado/narrado no discurso com os outros elementos componentes do mundo linguístico que o rodeia.

O tom discursivo fedriano tomou forma não só pelos elementos linguísticos utilizados, mas também pela valorização do autor em resgatar, em meio à memória coletiva do falante/ouvinte desta fábula, uma temporalidade suscitada pela presença do indivíduo Esopo e, por extensão, dos outros falantes/ouvintes de seu tempo e posteriores a ele. Além disso, as informações discursivas foram materializadas na fábula por meio do ato do próprio Fedro que, assim como outro indivíduo que as rememora, contribui para a construção social necessária para que haja a condição de produção do falado.

Com efeito, Fedro utiliza-se do recurso de se recorrer à participação de personagens na narrativa para externar algo que, em certa medida, trazia consigo em sua memória coletiva. Por esse motivo, constatamos tanto a representatividade relativa à imagem de Esopo (*homo doctus*) quanto a presença de um discurso contrastivo entre a situação dos animais e, com isso, é possível tirar um ensinamento (representante da mesma condição do que quis subverter os padrões determinados pela natureza).

Outrossim, foram utilizados alguns fatores que atuam para que haja o funcionamento das condições de produção, necessárias à constituição dos discursos: a relação de força, sentido e antecipação. A relação de força pode ser exemplificada pela própria posição, o lugar na sociedade ocupado pela personagem Esopo (na função de *homo doctus* – no promítio); e pelo último gralho (atua a fim de confrontar em face do outro animal a realidade da condição natural dos dois); ambos os indivíduos ocupam um

papel social reconhecidamente aceito, e que vai constituir o que foi dito por eles. Não se nota nenhuma relação de superioridade quanto à localização de uma ou outra personagem: ambas estão em posição inicialmente idêntica. No entanto, a “superioridade” se apresenta na espécie dos animais. O pavão está associado à deusa Juno; ele é, portanto, símbolo de divindade e realeza, além de possuir extraordinária beleza, provocando inveja nos demais pássaros. Por sua vez, o gralho está associado ao mau presságio, devido a seu grito estridente. Às vezes, assume um tom até cômico por tentar se desvencilhar de seu aspecto disforme e se dissimular com outra roupagem.

A relação de sentido suscita a noção de que um discurso se relaciona com um(uns) outro(s) discurso(s), nesse sentido, notamos a presença desse fator, por exemplo, no momento em que se dá a intertextualidade nesta fábula de um possível *exemplum* (mensagem) transmitida pelo *homo doctus* em seu tempo, e aquela que ajudou a disseminar nessa. A fábula do gralho e do pavão já se apresentava no repertório esópico com o mesmo caráter risível e a mesma discussão sobre a tentativa de troca de personalidade da ave.

A relação de antecipação trata-se da possibilidade de um indivíduo se pôr no lugar daquele que o ouve e antecipa uma resposta, uma interação mesmo sem ter dito algo. Com base nesta informação, podemos inferir que há uma ocorrência da relação de antecipação na participação do último gralho que se antecipa a uma possível interação do gralho soberbo com ele, e profere a mensagem contida na moral.

A dialogicidade pode se dá por meio de diferentes recursos como verbal, não-verbal, suprasegmental. Nessa fábula, em particular, só podemos sugerir, em virtude da ausência de troca de turnos, a presença de situações comunicativas por sua própria estrutura dialógica, bem como a tomada de turno do falante um (gralho) na parte final por meio do elemento/marcador conversacional *Tum* que sugere a requisição do turno para si. Nesse turno, o gralho não só convida a outra personagem para participar na conversa, mas também a todos os leitores/ouvintes para fazerem isso. O convite se dá não só pela reflexão transmitida por Fedro pela moral a quem fosse ler/ouvir o exposto, mas também por uma fala dotada de um valor universal.

Rane ad solem (I, 6)

*Vicinis furis celebres uidit nuptias
Aesopus et continuo narrare incipit:
uxorem quondam Sol cum uellet ducere,*

clamorem ranae sustulere ad sidera.
Conuicio permotus quaerit Iuppiter 5
causam querelae. Qaedam tum stagni incola:
“nunc” inquit “omnes unus exurit lacus
cogitque miseris arida sede emori.
Quidnam futurum est si crearit liberos?”

As rãs para o sol

Esopo viu as núpcias do ladrão, frequentadas pelos vizinhos e, sem demora, começa a narrar: outrora, como o Sol quisesse ter uma esposa, as rãs elevaram às estrelas um clamor. Júpiter abalado pela gritaria pergunta a causa da queixa. Então, certa habitante do lago: “agora” diz “um seca todos os lagos e obriga as infelizes a morrer na morada seca. Que há de sobrevir se tiver filhos?”

Tanto a prudência quanto a má conduta, aqui presentes, são temas trabalhados nas fábulas clássicas, pois se constituem em particularidades do próprio ser humano. O fabulista dialoga com estas vozes apreendidas em seu ambiente sociocultural e as traz para o interior de suas narrativas.

Entre os romanos a Prudência era vista como uma divindade alegórica, sob a forma de uma mulher. Em meio à sociedade romana mais antiga, havia uma atribuição a ela de uma imagem com duas faces: uma direcionada para o passado e outra para o futuro; logo, o presente caberia ao indivíduo, caso se utilizasse bem das experiências adquiridas anteriormente, e as atitudes futuras serviriam para se proteger e antecipar contra os perigos vindouros. No entanto, pelos romanos mais próximos à época de Fedro, a imagem da Prudência era representada com um só rosto, que recebia como ornamento um espelho, rodeado por uma cobra.

O homem dotado de prudência antecipa-se à realização de um evento e procura, em certa medida, evitar riscos e inconveniências. Essa postura, portanto, é mantida por alguém que cogita sobre as possíveis consequências de algo, antes de agir, evitando, assim, um dano maior a si próprio e aos outros.

A pessoa de mau caráter é outro tema desta fábula. A maldade, assim como a prudência, são características humanas, de caráter universal. A personagem a representar essas e outras temáticas foi vista em outras fábulas como na I, 1: a rã, um animal que, em virtude de ser um símbolo da coletividade, pode estar associada tanto à figura de mau caráter quanto ao prudente; quer ingênuas na ocasião de pedir algo que as levaria à renúncia da própria liberdade (I, 2); quer invejosas como na fábula I, 24; ou,

ainda, fracas como na fábula I, 30, indicando que há uma diversificação de caracterização das rãs nas narrativas fedrianas.

Esopo também se faz presente na narrativa: ele representa não só a atividade literária do fabulista, mas também a atividade de alguém imbuído de sabedoria, como visto na fábula anterior, a do *homo doctus*.

É o poeta que reflete sobre os acontecimentos presenciados: após ter estudado o objeto de curiosidade, Esopo inicia uma comparação. Na narrativa apresentada na coleção de Esopo, em que Fedro poderia ter ser inspirado, há um ensinamento moralizante para que as pessoas, irrefletidas, não se regozijem por qualquer coisa, inclusive por aquilo que não é proveitoso. O assunto recebe outro tratamento na versão fedriana e reflete também sobre a maldade e a prudência.

Ao se fazer uso de uma narrativa resgatada e presente enquanto forma e conteúdo em outra narrativa, a fala proferida pela personagem Esopo legitima-se à medida que a história se desenvolve. Com isso, o que passou a ser transmitido por Esopo, por meio de suas falas, ora pode ser entendido pelo leitor como o resultado da função de porta-voz para promover uma reflexão, ora se reconhecer ali as vozes provenientes de outros indivíduos tanto da Grécia quanto da Itália, rememoradas e externadas por meio do dizer da personagem; ou seja, se identificar no seu dito a presença das contribuições advindas dos outros usuários da língua que pertencem àquelas comunidades linguísticas.

Convém notarmos que o discurso, dito por um falante de uma dada comunidade linguística, é atingido a todo tempo por influências externas a ele. Assim, o indivíduo, ao recebê-las de outros usuários da mesma língua, acessa-as em sua memória social e, por fim, materializa-as em seu dito.

Em outras palavras, a linguagem, quando utilizada como discurso, não é só a representação do sistema linguístico, tendo como uma das finalidades a expressão do pensamento durante um momento de comunicação, mas uma interação e realização de produção social. Logo, a linguagem empregada pelos falantes de uma língua serve para permitir ao homem que se aproxime de sua própria realidade⁴⁵.

A linguagem, enquanto interação entre os falantes, resultante da própria comunidade linguística, não é isenta de sentidos. Ela permite a compreensão de fatos ocorridos como os conflitos dentro da realidade do homem, porque ela é o próprio lugar

⁴⁵ Cf. BRANDÃO, 2005: 11.

onde a linguagem acontece. Por tal motivo, como nos lembra ainda Brandão⁴⁶, não há como se estudar a linguagem em um lugar exterior à própria sociedade.

Desse modo, aquilo falado através de Esopo provém de processos constituintes, pertencentes à realidade histórica e social de seu tempo. A realidade, de que o fabulista retira os elementos para constituir a sua fala, toma duas feições sócio-históricas: a grega (por ser o primeiro momento de realização da fala) e a romana (por meio da intertextualidade). A primeira se materializa no texto (oral e escrito) no instante em que a produz o autor dentro da sua realidade, trazendo todas as influências apreendidas daquela época; enquanto, a segunda toma forma e conteúdo no momento em que é uma produção de linguagem dentro de outra.

Essa fala aparece no interior da narrativa no momento em que Esopo conta, após o estranhamento ocasionado por sua visão, uma história a alguém. No texto, tal asserção é marcada pela expressão “(...) *et continuo narrare incipit*:”, v. 2, dando início, portanto, ao relato que, na verdade, se confunde com a transmissão oral/escrita de um ensinamento. O motivo externado para tanto foi ele ter visto um casamento, possivelmente, de algum corruptor das regras socialmente convencionadas, e, ainda assim, frequentado por pessoas que moravam próximas.

Essa é a primeira parte da fábula, cabendo a essa narração a função de explicitar as que se seguem: apresentação do conflito, desenrolar dos fatos e desfecho. O desenlace não só suscita o fechamento do fluxo de ideias no texto, mas também a transmissão da mensagem escolhida por Fedro como reflexão do conteúdo moralizante. Logo, a partir do esquema estabelecido de colocar Esopo na posição de narrador, no momento em que vê a realização de um casamento, atribui à fala da personagem um conteúdo suficiente para legitimá-lo.

O discurso relaciona-se com aquilo que fora anteriormente relatado em um outro contexto histórico-social; logo, observamos aqui a presença de uma relação de sentidos, entre duas situações aparentemente semelhantes, mas distanciadas no tempo e no espaço: o dia não é mais o mesmo e a cidade é outra totalmente diferente. Assim é que, por exemplo, no verso 3, notamos a presença do advérbio *quondam*, referindo-se a um tempo pretérito. Este elemento se torna relevante à narrativa à medida que serve para situar no texto os fatos acontecidos, enquanto que aquele por manifestar a noção de

⁴⁶ *Idem, ib.*

espaço vai ser marcado com uma palavra no acusativo – *sidera* –, cuja ideia é de movimento, precedido pela preposição *ad*.

No verso 3 ainda observamos as personagens: o *Sol* que, Hélio para os gregos, como sugere Núñez, poderia estar se referindo a Sejano; e as rãs, tendo em vista se caracterizarem pela coletividade; por extensão, podem estar associadas à própria sociedade romana. Como ele mesmo alude, caso isso tenha, de fato, acontecido torna-se possível identificar nessa fábula, uma daquelas que podem ter sido as responsáveis por provocar os sentimentos motivadores da perseguição empreendida e que culminou no exílio de Fedro, “*Si esto es así, ésta sería una de las fábulas que propiciaron la ira de Sejano contra Fedro [...] y su posterior persecución*⁴⁷”.

No verso 4, convém notar a marcação de registro de fala em *clamorem ranae sustulere ad sidera*. Nos próximos dois versos, Esopo menciona que (...) *quaerit Iuppiter*, procurando saber *causam querelae*, mas não de qualquer modo, *permotus* (abalado) por causa da *conuicio* (da gritaria). Com efeito, caso imaginássemos a representação desta cena, perceberíamos que, de algum modo, houve uma interação real ou sugerida entre as personagens Sol e rãs, pois as rãs produziram alguma mensagem que, desconhecida até então para o deus, foi ainda assim recebida por ele. Isso se confirma, quando uma delas relata o que aconteceu a pedido do próprio Júpiter.

A resposta à inquirição do deus dá-se através de um momento de fala, pelo fato de entendermos um momento de turno, podemos, por este motivo, sugerir que houve uma interação entre estas duas personagens e que esta foi materializada na narrativa por meio de uma fala da última rã.

Desse modo, ao fazermos uma das leituras possíveis para esta fábula, constatamos a seleção adequada das palavras, as narrativas esópicas em que Fedro poderia ter se inspirado e as personagens a compor o conteúdo e a forma daquilo que queria transmitir como mensagem moralizante. Tudo isso se realizou no texto com a utilização de um ritmo que valorizou a ação, cadenciando o encadeamento de ideias e informações explícitas ou passíveis de inferências.

Esopus ad quendam de successu inproborum (II, 3)

*Laceratus quidam morsu uehementis canis
tinctum cruore panem misit malefico,
audierat esse quod remedium uulneris.*

⁴⁷ NÚÑEZ, 1998: 90.

*Tunc sic Aesopus: “noli coram, pluribus
hoc facere canibus, ne nos uiuos deuorent
cum scierint esse culpae praemium”.*
Successus inproborum plures allicit.

5

Esopo a alguém sobre o sucesso dos ímprobos

Alguém dilacerado pela dentada de um cão atirou ao maldoso um pão molhado com o sangue que ouvira servir de remédio para a ferida. Então, assim Esopo: “Não façam isso com mais cães, para que não nos devorem vivos quando souberem haver tal benefício para a culpa”. O bom êxito dos maus seduz a muitos.

O bom senso constitui o cerne desta fábula, construída através do confronto entre duas realidades diversas: a valorização de uma crença e de um ato desmedido. A sua moral se inicia, de fato, com o começo da exposição dos acontecimentos e, está presente em cada etapa subsequente do relato – na fala de Esopo e no epimítio.

A crença compreende o primeiro momento da narração, quando Fedro se utilizou de uma situação prévia, já conhecida, para versar sobre a problemática da falta de bom senso no uso e prática de crenças sem fundamentos, compreendendo os três primeiros versos. Outra questão abordada foi a suposta premiação de alguém de índole má: o “prêmio” concedido ao cão motivou Esopo a posicionar-se como a voz de alerta para que o homem não fizesse mais aquilo com nenhum outro animal. Isso implicaria em uma consequência desastrosa não só para ele, mas também para aqueles que acreditam naquela crença, marcado textualmente com o pronome *nos*, v. 5, ou seja, nós, o povo em geral, produzindo, assim, a verossimilhança aventada por Aristóteles: o cão é o carrasco e o “nós” se refere a todos que podem ser acometidos pelo ato insensato do que acredita numa crença tola.

O tom proibitivo abrangeu os versos 4 a 7 em latim, onde notamos o uso do verbo *noli*, no imperativo presente, acompanhado de verbo no infinitivo presente ativo (*facere*), designando uma forma polida, menos intensa, de expressar uma ordem de sentido negativo; ao passo que a oração encabeçada pela conjunção *ne* exprime uma ideia igualmente negativa, mas sem um noção precisa de tempo ou de acabamento. Nos versos 6 e 7, foi utilizada uma oração adverbial temporal, encabeçada por uma conjunção *cum*, direcionando a compreensão tanto dessa personagem quanto do próprio leitor para o fato de que, por premiar um criminoso, os demais celerados, ao saberem da existência de *tale culpae praemium*, não hesitarão em usar os mesmos artificios, haja

vista que já houve um exemplo bem sucedido para o crime. Chega-se, assim, ao clímax da narrativa, que, neste caso, veio junto com o ensinamento.

O ensinamento moral, portanto, não compreende somente a censura ao conselho de cunho supersticioso, mas, principalmente, à ação concreta empreendida pelo indivíduo, que culminaria em premiar um celerado. Destarte, deixa de ater-se a um aspecto de repúdio ao tema da crença e passa a abranger a questão da moralidade. Essa ideia temática é, ainda, reforçada no epimítio (Cf. NÚÑEZ, 1998: 106-107).

A participação de Esopo, portanto, diferentemente da que apresentou nas fábulas analisadas anteriormente, não se refere a uma transmissão de uma mensagem que é o resultado de outra proferida por ele em um tempo precedente, mas na força de seu dito. O lugar ocupado por ele, fruto de seu papel social reconhecidamente identificado, imprime o que constitui o seu dizer, logo, notamos a presença da relação de força.

Não há propriamente uma relação de força, posto que nenhuma personagem se impõe ou está em grau superior à outra. Esopo interpreta a própria realidade. São aqui descritas crenças radicais em contraposição a crenças populares, de massa (o homem mordido). O hábito de um só repercute em toda a sociedade: há uma crítica aos tratamentos ou crenças inúteis, frequentemente propagados no meio do povo.

Esta fábula se apresenta de modo a favorecer tanto uma dramaticidade quanto uma realidade em sua estrutura: a mensagem suscita uma reflexão acerca do modo de lidar com um criminoso. Isso se deu por meio de uma fábula de situação, na qual notamos algumas etapas: um primeiro momento em que há a participação de uma personagem 1 (homem) juntamente com uma 2 (cão), compondo esta situação inicial (começo da narração e, por extensão, do conflito); na sequência, a ação do homem depois que ouve que se tratava de um remédio para a ferida; em seguida, a fala de Esopo; e, por fim, o epimítio (o desfecho do conflito).

Aesopus et rusticus (III, 3)

*Vsu peritus hariolo ueracior
uulgo esse fertur, causa sed non dicitur,
notescet quae nunc primum fabella mea.
Habenti cuidam pecora pepererunt oues
agnos humano capite. Monstro territus
ad consulendos currit maerens hariolos.
Hic pertinere ad domini respondet caput
et auertendum uictima periculum.
Ille autem adfirmat coniugem esse adulteram*

5

et insitiuos significari liberos, 10
sed expiari posse maiore hostia.
Quid multa? uariis dissident sententiis
hominisque curam cura maiore adgrauant.
Aesopus ibi stans, naris emunctae senex,
natura numquam uerba cui quiuit dare: 15
“Si procurare uis ostentum, rustice,
uxores” inquit “da tuis pastoribus”.

Esopo e o camponês

Diz-se comumente ser mais verdadeiro o douto pela prática do que um adivinho, mas não se diz a razão, a qual será conhecida pela primeira vez com a minha fábula.

As ovelhas, de alguém que tem rebanhos, deram à luz cordeiros com cabeça humana. Aterrado pelo feito espantoso, triste, corre para consultar os adivinhos. Este responde ter relação com a cabeça do dono e o perigo deve ser afastado com uma vítima. Aquele, porém, afirma que sua esposa é adúltera e seus filhos foram declarados ilegítimos, mas isto pode ser expiado com uma vítima maior. Que mais? Opõem-se com sentenças variadas e agravam o cuidado do homem com um cuidado maior. Esopo em pé nesse lugar, velho de nariz assoado, a quem a natureza nunca pode não dar as palavras, diz: “Camponês, se queres fazer alarde, dá esposas aos teus pastores”.

O princípio desta fábula é contestar o papel da crença na vida do cidadão romano: a adivinhação pura e simples, sem nenhum fundamento e sem elucubrar acerca dos verdadeiros motivos de um fato só levam a valores errados. O quadro espacial instala-se provavelmente no campo, muito embora não se apresente na narrativa uma localização exata: a dedução do espaço se dá pelas “personagens” apresentadas: *rusticus, pecora, oues, agni*, direcionando-se, assim, ao campo.

No início da narrativa, encontramos o promítio que, diferentemente de outras fábulas estudadas anteriormente, manifesta-se por meio de um tom de provérbio. Fedro se vangloria, em certa medida, de ter sido o primeiro a apresentar a *causa*, v. 2, de conteúdo universal e cunho popular.

A narrativa mantém um matiz sintético, ao mesmo tempo que rico em simbolismo, caso do provérbio, concretizando-se no texto por meio da escolha de palavras e de estruturas sintáticas: nos versos 1 a 3, Fedro utilizou-se de verbos na voz passiva acompanhado de um advérbio, cujo sentido abrange o aspecto de origem popular (*uulgo esse fertur*,... “diz-se comumente que...”); uma oração comparativa (*Vsu peritus hariolo ueracior* “o perito pelo uso ser mais verdadeiro do que um adivinho”); e a oposição de ideias, marcada pela conjunção disjuntiva *sed* “mas”, v. 2. Tal contraste surge no momento em que Fedro apresenta o motivo da primeira afirmação.

Após o promítio, inicia-se o relato progressivo até o desfecho da narrativa concedido pelo *homo doctus*, e cujo encadeamento de ideias seguiu um ritmo peculiar à dramaticidade, sobretudo ao suspense, observado no uso dos adjetivos qualificativos do camponês (*territus, maerens*), na sequência da consulta aos insensatos adivinhos (*hic... ille*), na expiação das vítimas animal e humana (respectivamente *uictima, hostia*).

A personagem Esopo, um dos símbolos cínicos da função de *homo doctus*, mais uma vez, desempenha a função na narrativa de ser aquele que profere o ensinamento. Esta participação é fruto não só das qualidades artísticas atribuídas a ele, mas também do reconhecimento do papel social possível de ter sido desempenhado por ele em seu tempo. E por isso foi requisitado por Fedro para expor o encerramento do conflito da fábula.

O conflito gerador da ação foi o nascimento de cordeiros com cabeças humanas. Para resolver a questão, o camponês recorre ao senso comum da época, ou seja, à consulta de adivinhos⁴⁸ (*ad consulendos hariolos*). No entanto, a resposta só viria pelo mais experimentado pelas circunstâncias da vida, o “*naris emunctae senex*,” v. 14, “velho de nariz assoado”: o velho que possui experiências e legitimidade entre os romanos, a *auctoritas*. Ele era aquele a quem não podiam faltar conselhos, pois a sabedoria sempre esteve com ele. Vale destacarmos que o valor temporal foi utilizado para marcar a longevidade (*senex*) e, por conseguinte, as experiências vivenciadas.

Os cínicos repudiavam, entre outras atividades e/ou comportamentos, os assuntos voltados para os temas como os aspectos marginais da religião (bruxaria, sacrifícios, adivinhação etc) e a superstição. Esopo aqui se associa aos cínicos no repúdio à superstição, procurando apresentar sempre uma explicação natural para todas as situações supostamente inexplicáveis. Por longo tempo, as autoridades romanas procuraram, em vão, reprimir os cultos mágicos, principalmente porque estes utilizavam vítimas sacrificiais em seus ritos.

Nessa fábula, podemos identificar o relato acerca da prática dos adivinhos e, por conseguinte, do misticismo existente em tal atitude. Ademais, notamos uma exemplificação quanto à complexidade que envolve as etapas do ritual: um homem que teve a necessidade de conceder vítimas que, conforme as interpretações apresentadas

⁴⁸ É mister lembrar que, por acreditar que os deuses ofereciam meios para adivinhar o futuro através de sinais, os romanos antes de qualquer atividade importante consultavam as divindades. A consulta podia ser feita por meio de presságios tirados dos voos ou das entranhas dos pássaros. Os romanos chamavam esta atividade de tirar os auspícios. Havia uma distinção entre os auspícios solicitados pelas divindades (*imperatiua*) daqueles que eram oferecidos pelos homens (*oblaticia*).

pelos adivinhos consultados, deveriam ser cada vez em maior quantidade ou em tamanho para solucionar o problema.

A crítica fedriana sobre isso toma forma e conteúdo no verso 12. Ali, o tom crítico mesclando-se ao satírico se materializa na narrativa pelo uso da frase interrogativa, muito expressiva, composta tão somente pelo pronome interrogativo e pelo nome, sem a presença de verbos: fato que assinala ainda mais o espanto do narrador. A resposta para esta pergunta revela a falta de legitimidade do discurso dos adivinhos, pois *uariis dissident sententiis*, v. 12, “estão em oposição com sentenças variadas”.

Justamente a *uarietas*, a variedade de informações, contida nesta fábula desencadeia toda a ação: a descoberta de uma aberração, a consulta aos supostos especialistas, as suposições, o “acaso” da presença de Esopo e o desfecho da história. Há marcadores de oralidade, como o uso do vocativo, na fala de Esopo (*rustice*, v. 16), além dos advérbios e da suposição de trocas de turnos nas falas dos adivinhos com o camponês. As modulações de vozes, pausas ou mudanças de fisionomia não se apresentam marcadas, senão pela sugestão, através da própria sequência da narrativa.

A localização temporal é um dado inexato, pois não há nenhum marcador de tempo, a não ser o uso de verbos no tempo presente, bem como de infinitivos, que dão mais agilidade à trama e tornam o relato mais próximo do leitor.

Aesopus et petulans (III, 5)

*Successus ad perniciem multos deuocat.
Aesopo quidam petulans lapidem impegerat.
“Tanto” inquit “melior!” Assem deinde illi dedit,
sic prosecutus: “Plus non habeo mehercule[s],
sed unde accipere possis monstrabo tibi; 5
uenit ecce, diues et potens; huic similiter
inpinge lapidem, et dignum accipies praemium » .
Persuasus ille fecit quod monitus fuit;
sed spes fefellit impudentem audaciam;
Comprensus namque poenas persoluit cruce. 10*

Esopo e o petulante

O bom êxito leva muitos à destruição.

Certo petulante atirara uma pedra em Esopo. “Muito bem”, diz, deu depois a ele um asse, prosseguido assim: “Não tenho mais, por Hércules, mas mostrarei a ti donde possas receber. Eis que vem aí um homem rico e poderoso; arremessa também neste

uma pedra e receberás um prêmio digno”. Ele, persuadido, fez o que foi advertido; mas a esperança enganou a audácia impudente; com efeito, agarrado expiou as penas na cruz.

A fábula acima transmite a mensagem sobre um certo homem que atirou uma pedra em Esopo, as personagens principais da narrativa, havendo ainda, no final, a indicação de uma terceira personagem sem fala, mas que interage na história, levando ao seu desfecho trágico. O diálogo, em verdade, é apresentado apenas por Esopo, que tenta dialogar com o petulante, provocador da situação: a ousadia e a arrogância.

A estrutura desta narrativa permite apresentar a sua mensagem de modo breve ao mesmo tempo que jocoso. Os dois momentos sugeridos de enfrentamento, nos quais ocorrem momentos de ação e elementos verbais, encadeiam a sequência dos fatos que culminam no desfecho do conflito: a punição do petulante por crucificação, pena esta imposta a não romanos ou a escravos, dada a sua gravidade. Convém notarmos que a situação de conflito iniciada entre as personagens, no momento em que o homem atira a pedra em Esopo, se desdobra em outras: os dois momentos de enfrentamento (ou *agón*) existentes nela se desenvolvem, participando ora elementos relativos à fala ora à ação. Como resultado há um momento dialógico com um rompimento no fluxo do relato (Cf. NÚÑEZ, 1998: 113).

A presença de Esopo como um homem sábio, sem bens, contribuiu para que uma reflexão se constituísse: ao passar por constrangimento, em vez de proferir um julgamento ou imprimir uma represália à ação alheia, Esopo constrói um ambiente de persuasão, que abrange os versos 3 até o 7. Este é o único ambiente suscitado na fábula, pois não há nenhum detalhe a mais sobre a localização espacial da narrativa; presume-se apenas que ela se dá na rua, haja vista a sequência de ações (um encontro casual, uma pedra atirada, a passagem de outra personagem, a punição). Segundo Brenot, a cena provavelmente se desenvolveria em Atenas, justamente por causa da presença de Esopo, apesar do repertório de fábulas esópicas não apresentar esta trama⁴⁹.

Tampouco se encontram evidências acerca da localização temporal da história, apenas a utilização de verbos no tempo passado, conferindo vivacidade à narração, e verbos no presente e no futuro na fala de Esopo (vv. 4 a 7), onde se atualizam as ações narradas e se apresentam os presumíveis conselhos ao estrangeiro. Em verdade, esse é o suposto diálogo; suposto porque apenas Esopo fala e a outra personagem interage em resposta, não proferindo fala alguma.

⁴⁹ Cf. BRENOT, 1924: 37.

Depois de apresentado o conflito e o primeiro movimento de resposta à ação, surge a trama: por meio de uma relação de ideias opositivas, Esopo começa a convencer o seu interlocutor: “*Plus non habeo mehercule[s],/ sed unde accipere possis monstrabo tibi;*” “Não tenho mais, por Hércules, mas mostrarei a ti donde possas receber;”, vv. 4-5. Aparentemente Esopo é uma personagem frágil, devido à idade e, portanto, passível de sofrer qualquer tipo de injúria e contratempo. No entanto, essa mesma característica, que o demonstra como frágil, é também símbolo de sabedoria: os mais velhos são respeitados, cheios de conhecimento de vida, portanto, mais sensatos e prudentes. A partir de então inicia-se uma reversão na trama: o frágil passa a ser o forte e vice-versa.

A confirmação da personagem ter compreendido a ordem de Esopo se encontra no verso 8, assinalada pelas formas nominais de particípio passado: *persuasus* “persuadido” e *monitus* “advertido”. Conforme Faria (1995: 408), “(...) os particípios, bem como o gerundivo, são as formas verbais que equivalem ao adjetivo. Como adjetivos, podem qualificar o substantivo, (...)”. Aí se percebe um provável momento de encontro da primeira personagem com a terceira, lembrando que ambas não estão nomeadas, tão somente qualificadas: a primeira como *petulans* e a outra como *diues et potens*.

O efeito daquilo que foi narrado por Fedro se manifestou nessa fábula em razão da noção social que se tinha a respeito da figura de Esopo: ou seja, um autor de narrativas fabulísticas que, dentre aquelas atribuídas à sua figura, demonstrava grande habilidade artística. Logo, o lugar ocupado por ele, reconhecido socialmente, permitia legitimar o seu dito. Assim, a posição em que estava situado constituía o seu dizer, demonstrando a existência de uma relação de força. A figura de Esopo serviu, pois, para materializar no texto, entre outras informações, algumas das posturas dos sábios cínicos e estoicos, compartilhadas pelo ideal de Fedro: a condenação das atitudes vis do homem.

A relação de sentido, igualmente, contribui para constituir o discurso proferido por Esopo. Como menciona Núñez (1998: 113), torna-se viável esta fábula provir da tradição esópica ou de Esopo: “*Es posible que Fedro haya obtenido la anécdota de la tradición esópica (la que ha dado origen a la **Vita Aesopi**) o de un repertorio de anécdotas atribuidas a Esopo*”.

A constituição de seu discurso, ainda, recebeu como um dos elementos a relação de antecipação. No momento em que recebe a pedra atirada, Esopo antecipa-se ao outro

e, em vez de responder ao homem, por exemplo, lançando uma pedra ou falando algo relacionado a uma reprovação explícita ao ato, reage com através da persuasão.

De lusu et seueritate (III, 14)

*Puerorum in turba quidam ludentem Atticus
Aesopum nucibus cum uidisset, restitit
et quasi delerum risit. Quod sensit simul
derisor potius quam deridendus senex,
arcum retensum posuit in media uia; 5
“heus!” inquit “sapiens, expedi quae fecerim”.
Concurrit populus. Ille se torquet diu
nec quaestionis positae causam intellegit.
Nouissime succumbit. Tum uictor SOPHOS:
“cito rumpes arcum semper si tensum habueris; 10
at si laxaris cum uoles erit utilis.
Sic lusus animo debent aliquando dari,
ad cogitandum melior ut redeat tibi”.*

Sobre o divertimento e a severidade

Como certo ateniense tivesse visto Esopo jogando nozes no meio de um bando de meninos, parou e riu como louco. Logo que o velho percebeu que era escarneador de preferência a ser zombado, pôs um arco afrouxado no meio do caminho; “Olá!” disse “sábio, explica porque eu fiz isso”. O povo corre. Aquele atormenta-se durante muito tempo e não compreende a causa da questão proposta. Enfim sucumbe. Então, o sábio vencedor: “Quebrarás rapidamente o arco se o mantiveres sempre tenso; por outro lado, se afrouxares, quando quiseres ele será útil. Deste modo, os divertimentos devem dar lugar algumas vezes ao espírito, para que o melhor volte a ti para pensar”.

Esopo é mais uma vez o proferidor do ensinamento de conteúdo moralizante na narrativa. Ele é a pessoa sábia, que, confrontada, reflete sobre a situação e encerra a questão com um conselho prudente, habitualmente papel que cabe à pessoa mais velha, conselheira da sociedade em que vive.

A narrativa possui como enredo a zombaria mediante o estranhamento. Esopo está brincando com algumas crianças, fato que causa espanto e se torna motivo de escárnio para um desconhecido, nomeado *quidam Atticus* (certo ateniense). Então, em razão do ocorrido, Esopo propõe um enigma ao homem que, ao não responder, se torna motivo de zombaria – ele próprio de Esopo, invertendo a situação inicial da narrativa.

Inicialmente, como costuma acontecer nesse tipo de fábulas com a presença de Esopo, não há um lugar definido como espaço: aparentemente é a rua, onde a personagem principal brinca. O único marcador se mostra no verso 5 – *in media uia* (no

meio do caminho) – que, no entanto, continua indefinido. Não se sabe de onde nem para onde caminham as personagens: se no meio da cidade, no campo...

A indeterminação se mostra como uma marca evidente das fábulas em que Esopo atua, aconselhando os outros, sempre inicialmente motivado através de um escárnio, de uma motivação sem fundamento. Por sua vez, a personagem “rival” é quase sempre um sujeito indeterminado, bastante apropriado à narrativa fabulística, onde o autor não deseja que ninguém se comprometa, se projetando na figura das personagens indeterminadas, haja vista que com Esopo se identificaria muito provavelmente o próprio Fedro, agora narrador das histórias.

Toda a sequência de fatos se estruturou do seguinte modo: início do conflito entre duas personagens; uma delas empreende a ação e dá a entender uma fala; a outra efetivamente fala, como se fosse uma resposta, e abre espaço para a réplica, interagindo com o outro, que não oferece uma resposta por não sabê-la; e, por fim, o mais sábio oferece o fechamento não só do conflito, mas também da mensagem, apresentado no epimítio. Essa troca rápida de interações movimentava a narrativa. O espaço temporal não é apresentado, mas deduz-se que seja um momento muito breve, dada a rapidez de ações. Como é indeterminado o tempo, ele pode ser aplicado a qualquer época e lugar, tornando-se uma prova de sabedoria, uma máxima eterna.

Nos versos 1 a 3, Fedro registra o começo do conflito, assinalado pela conjunção *cum* inicial, de valor causal, dando início à primeira situação da narrativa. É esta que desencadeia todo o processo narrativo, aqui proposto por Fedro. O verbo no pretérito mais-que-perfeito do subjuntivo reforça a ideia de uma ação em andamento, no passado, mas com certa agilidade dos fatos. A forma nominal de particípio presente – *ludentem* – referindo-se a Esopo, primeiro qualitativo desta personagem, ajuda a manter essa ideia de agilidade.

No verso 6, em tom irônico, Esopo inquiriu o homem se ele, sendo um *sapiens* “um entendedor, alguém experimentado”, saberia resolver o enigma apresentado. Assim, a segunda personagem não mais apenas um “alguém”, é agora identificada como alguém possuidor de conhecimentos, portanto, provavelmente alguém com instrução, ou alguém igualmente avançado em idade, para poder ser assim denominado. Um jovem não seria um *sapiens*, tanto por inexperiência quanto por instrução educacional, haja vista que se levaria anos na instrução e no aprimoramento educacional, até se tornar uma pessoa sábia.

Percebemos na citada fala de Esopo a presença de um convite para a participação da outra personagem, enunciada através da sentença “*expedi qur fecerim*”, no verso 6: o narrador primeiramente utiliza um imperativo, enunciando uma ordem, seguida de uma oração introduzida pelo pronome interrogativo “*qur*”, prenunciador de uma pergunta. Assim, ocorre nessa circunstância um par adjacente de convite por meio de uma interrogação indireta (pergunta-resposta), que supõe a ação interativa da outra personagem.

Nos versos 7-8, o homem demonstra ter entendido o que foi falado por Esopo, tentando solucionar o problema; contudo, por desconhecer a resposta, não consegue se externar oralmente. O silêncio, aqui, pode igualmente sugerir que existiu uma interação entre eles, pois demonstra-se como um marcador de uma fala assimétrica, ou seja, onde apenas uma das personagens tem o privilégio da fala, restando ao outro a taciturnidade. Reconhecemos que houve o entendimento da questão proposta pela sinalização do narrador – “*ille se torquet diu*”, pressupondo que a personagem tentou solucionar a questão. Este é um mecanismo não verbal da personagem, demarcado tão somente pelo narrador, que conduz a trama da história.

O elo de comparação entre o verdadeiro sábio, que foi ridicularizado no começo, e o outro se materializa na narrativa nos versos 9 a 13. Aqui Esopo não só revela a resposta para o enigma, mas também soluciona a situação criada para desconstruir o ambiente de zombaria inicial. Esopo não é aqui o “*sapiens*” (como já vimos que é designada a outra personagem), mas é o “*sophos*” (a pessoa habilidosa, prudente), que soube tirar proveito da situação e utilizá-la a seu favor, transformando-a em ensinamento.

Com efeito, o ensinamento moralizante sugerido naturalmente no epimítio aparece na fala da personagem e não separadamente, de forma isolada da narrativa. Esse é, portanto, não um epimítio usual, mas a conclusão de uma personagem. A fala final é de Esopo, o esperado detentor do bom exemplo, mas é carregada de ensinamentos: como se manter um arco em bom estado; como se viver bem, convivendo com a seriedade e os momentos de relaxamento, de ócio, tão cheios de sabedoria como os tempos de labor.

A situação histórica nos remete a Atenas, assinalada por *quidam Atticus*, logo no 1º verso. Logo, esta fábula nos remete à mesma estrutura criada nas demais narrativas em que Esopo se faz presente: ele é a figura história (real ou fictícia pouco importa), que serve de modelo ou motivo para a criação e solução do tema apresentado a cada

hora. No entanto, não se deve pensar que as situações se desenvolveriam, por isso, apenas na antiga Grécia; ao contrário, esse é apenas o ponto de contato entre uma época anterior e aquela de Fedro.

O momento político e histórico parece se reproduzir agora na nova sociedade: a romana. Logo, novos elementos são inseridos para criar o novo contexto. O ponto de contato aqui se dá através da presença do arco (*arcum retensum*, v. 5), que também os romanos utilizavam como arma de caça ou defesa. Portanto, a história ateniense se repete na história romana reproduzida.

Aesopus R P garrulo (III, 19)

*Aesopus domino solus cum esset familia,
parare cenam iussus est maturius.
Ignem ergo quaerens aliquot lustravit domus,
tandemque invenit ubi lucernam accenderet.
Tum circumeunti fuerat quod iter longius 5
effecit brevius, namque recta per forum
coepit redire. At quidam ex turba garrulus:
«Aesope, medio sole quid tu lumine?»
«Hominem» inquit «quaero», et abiit festinans domum.
Hoc si molestus ille ad animum rettulit, 10
Sensit profecto se hominem non visum seni,
intempestive qui occupato adluserit.*

Esopo a um falador

Como Esopo fosse a única família de seu senhor, foi-lhe ordenado preparar o jantar mais cedo. Procurando, portanto, o fogo percorreu algumas casas, e encontrou finalmente onde acendesse a lâmpada. Então, visto que o caminho fora mais longo quando ia, na volta tornou-o mais breve, pois começou a voltar em linha reta pelo fórum. Mas certo falador da multidão: “Esopo, por que andas com uma luz no meio do dia?” “Procuro um homem”, disse e apressando-se foi para a casa. Se aquele importuno apresentou isto ao espírito, certamente percebeu que não se parece com um velho, aquele que brincara intempestivamente com o que tem ocupação.

O tema de impertinência é o ensinamento desta fábula, que tem como personagem fundamental Esopo, o depositário das ideias acertadas e fundamentais para a boa convivência em sociedade; é ele quem dita o comportamento mais adequado.

O motivo para que Esopo iniciasse a ação foi o pedido de seu amo da preparação antecipada da ceia. Como ele era o único membro da família⁵⁰ presente na casa, Esopo

⁵⁰ Para os romanos, a família era uma instituição sagrada, bem organizada e disciplinada. O pai era a autoridade suprema, a quem o filho se submetia não apenas por respeito, mas por amor. Já a figura

procura conseguir fogo para a lamparina junto aos moradores próximos, sinalizando o primeiro indício de uma demarcação espacial na qual a narrativa se desenvolve. Mais uma vez o espaço é indeterminado, porém, deduzimos circunscrever-se a um lar e seus arredores, além do fórum, por onde Esopo tem de passar ao voltar para casa. A personagem passa por um caminho alternativo – “*effecit breuius, namque recta per forum / coepit redire*”, versos 6-7, em que o marcador “*breuius*”, um adjetivo no grau comparativo, é usado para evidenciar o aposto subsequente “*recta per forum*”, marcador espacial único na história.

A interação entre as personagens – “*Aesopus*” (verso 1) e “*quidam garrulus*” (verso 7) – dá-se por meio de um par adjacente de pergunta-resposta. Podemos perceber uma terceira personagem, apagada na narrativa, o “*dominus*” (verso 1), que serve tão somente para introduzir Esopo na história, através de uma ordem. O uso do vocativo, no verso 8, inicia a conversação, que encerra a frase por meio de uma interrogação. No verso seguinte, vemos que a conversa foi aceita, na resposta de Esopo, através do verbo “*inquit*”, verbo defectivo, que não apresenta todas as formas verbais, sendo majoritariamente usado em narrativas. Aqui se confirma a troca de turnos, evidenciando que houve a compreensão do que foi dito pelo outro.

A “busca de um homem” é uma alusão direta à história em torno de Diógenes de Sinope, que, dizia-se, andava pelas ruas em plena luz do dia com uma lanterna acesa em uma das mãos, à procura de um homem honesto. A resposta de Esopo, portanto, tem duplo valor: faria uma emulação de um antecessor, dentro da própria emulação de Fedro a Esopo; e levaria a outra personagem a pensar na antiga lenda – “*ad animum rettulit*”, deduzindo-se que esta não seria, portanto, uma pessoa honesta, de princípios verdadeiros. A nomeada força de sentido, proposta pela AD, se apresenta na relação desse com outros discursos, pelo tema e pela proposta da busca pelo homem verdadeiro.

O foco desta fábula é, assim, não só a impertinência, comum às personagens indeterminadas – “*quidam*” –, mas ainda a busca pelo homem honesto em tempos incertos. Incertos na Grécia e igualmente incertos em Roma. Mais uma vez a imprecisão da personagem – neste caso, interpeladora – serve para não motivar nenhuma nomeação de sujeitos reais, tampouco servir de escopo para nenhuma represália por parte de governantes inescrupulosos ou vingativos.

materna era considerada sagrada, pois era vista como a guardiã do lar, e, portanto, digna de profunda veneração.

A referência de ordem histórica em Roma se mantém, de certa forma, sem relevo, em segundo plano, pois que temos apenas como um indício a referência ao fórum, no verso 6. Já a referência à Grécia é plena: as personagens de Esopo, evidentemente, e de Diógenes, através da fala de Esopo, como resposta à imprudência do impertinente, tomando-se esta situação como a relação de sentidos, ou seja, a relação entre o texto de Fedro e textos ou histórias anteriores, que são retomadas e reordenadas agora em novo contexto.

Poeta (IV, 5)

*Plus esse in uno saepe quam in turba boni,
narratione posteris tradam breui.
Quidam decedens tres reliquit filias,
unam formosam et oculis uenantem uiros,
at alteram lanificam et frugi rusticam, 5
deuotam uino tertiam et turpissimam.
Harum autem matrem fecit heredem senex
sub condicione totam ut fortunam tribus
aequaliter distribuat, sed tali modo:
“ni data possideant aut fruantur”; tum: “simul 10
habere res desierint quas acceperint,
centena matri conferant sestertia”,
Athenas rumor implet. Mater sedula
iuris peritos consulit; nemo expedit
quo pacto “ni possideant” quod fuerit datum, 15
fructumue capiant; deinde quae tulerint nihil
quanam ratione conferant pecuniam.
Postquam consumpta est temporis longi mora
nec testamenti potuit sensus colligi,
fidem aduocauit iure neglecto parens. 20
Seponit moechae uestem, mundum muliebrem,
lauationem argenteam, eunuchos, glabros;
lanificae agellos, pecora, uillam, operarios,
boues iumenta, et instrumentum rusticum;
potrici plenam antiquis apotecam cadis, 25
domum politam et delicatos ortulos.
Sic destinata dare cum uellet singulis
et adprobaret populus, qui illas nouerat,
Aesopus media subito in turba constitit:[AESOPVS]
“o si maneret condito sensus patri, 30
quam grauiter ferret quod uoluntatem suam
interpretari non potuissent Attici!”
Rogatus deinde soluit errorem omnium:
“domum [et] ornamenta cum uenustis ortulis
et uina uetera date lanificae rusticae; 35*

*uestem, uniones, pedisequos et cetera
 illi adsignate uitam quae luxu trahit;
 agros, buuile et pecora cum pastoribus
 donate moechae. Nulla poterit perpeti
 ut moribus quid teneat alienum suis. 40
 Deformis cultum uendet ut uinum paret;
 agros abiciet moecha ut ornatum occupet;
 at illa gaudens pecore et lanae dedita
 quacumque summa tradet luxuriae domum.
 Sic nulla possidebit quod fuerit datum, 45
 et dictam matri conferent pecuniam
 ex pretio rerum quas uendiderint singulae”.
 Ita quod multorum fugit imprudentiam
 unius hominis repperit sollertia.*

Poeta

Transmitirei aos pósteros numa breve narrativa que muitas vezes há mais bem em uma só pessoa do que em uma população.

Certo homem morrendo deixou três filhas, uma formosa que caçava os homens com os olhos; a outra, uma rústica, fiandeira e virtuosa; a terceira dedicada ao vinho e muito feia. Porém, o velho colocou a mãe herdeira das três sob a condição de distribuir igualmente toda a fortuna entre as três, mas de tal modo “que não possuam ou usufruam das coisas dadas”; depois: “que deixassem igualmente de ter as coisas que tivessem recebido e que dessem à mãe um centésimo de sestércio”, o rumor enche Atenas. A mãe diligente consulta os peritos de direito; ninguém desenreda como “não possuam” o que fora dado ou usufruam; depois, como não recebessem, nada dariam de dinheiro.

Depois de tempo longo consumido, o sentido do testamento não pôde ser compreendido; pondo de lado o direito, a mãe convocou a fé. Reserva à concubina a veste, enfeites de mulher, apetrechos de banho de prata, eunucos, escravos imberbes; à fiandeira campos pequenos, rebanhos, casa de campo, operários, bois, jumentos e instrumento rústico; à bêbada uma adega cheia de toneis antigos, casa elegante e jardins delicados.

Como quisesse dar assim a cada uma as coisas determinadas e o povo aprovava aquele que as conhecera, repentinamente, Esopo constituiu-se no meio da população: “Se a vontade do pai fosse mantida, como suportaria com custo que os atenienses não tivessem podido interpretar a sua vontade!”

Depois, convocado afastou o erro de todos: “dê à lanígera rústica uma casa, os equipamentos com os jardins bonitos e vinhos velhos; concedei a veste, pérolas, lacaio e coisas que restam àquela a qual leva a vida no luxo; concedei à mulher adúltera os campos, o curral de bois e os rebanhos com pastores. Nenhuma poderia suportar o que recebe alheio aos seus costumes. A feia venderá o ornato para obter vinho; a mulher adúltera lançará os campos para que se apodere do enfeite; mas aquela que se alegra com o rebanho e dedicada à lã entregará a casa de dissolução por qualquer quantia. Assim, nenhuma possuirá o que fora dado, fornecerão à mãe o dinheiro determinado do preço das coisas que cada uma tiver vendido”.

Desta maneira, a esperteza de um só homem encontrou o que fugiu à ignorância de muitos.

A fábula IV, 5 apresenta grande extensão, além de, como menciona o próprio Fedro, ser uma *narratione*, v. 2, diferentemente das demais narrativas, consideradas até então como *fabula* ou *fabella*, embora todas signifiquem “narração”.

As personagens desta fábula são muitas: um defunto (*quidam decedens*, v. 3), três filhas (*tres filiae*, v. 3), a mãe (*mater heredis*, v. 7), os atenienses (*Athenas rumor*, v. 13, e *Attici*, v. 32), os peritos de direito (*iuris periti*, v. 14) e, finalmente, Esopo (*Aesopus*, v. 29). Entretanto, apenas este último tem direito à fala no decorrer da narração, sendo o conselheiro, o homem sagaz, que tem sempre uma resposta pronta para todas as ocasiões; logo, Esopo é aquele que se opõe a todas as demais personagens, constituindo-se no “único homem de bem”, como “*in uno... boni*”, citado no primeiro verso, e retomado no último verso, como “*unius hominis*”, fechando, assim, um ciclo.

No promítio (versos 1-2), Fedro condensa as informações moralizantes a serem expostas no decorrer de sua narração: dentre uma multidão, um único homem pode se destacar por seu valor e bom senso. Constatamos nessa citação a presença de uma crítica fedriana em relação ao povo que toma a iniciativa para resolver seus problemas, tampouco sabe responder a questões até então impensadas. Não é um povo que pensa, ele apenas assimila as ações e repete o que já foi decidido, tal como as rãs da fábula I, 2, anteriormente representando o povo.

A oposição de sentido de palavras nos leva a ter uma primeira noção sobre como será a narrativa: breve. Apesar dessa fábula se apresentar com uma extensão maior que as demais, o autor ainda assim afirma que a contará por meio de uma *narratione... breui* “uma narração breve”. Levando-se em consideração que a maioria das composições em versos era de extensão acima de 500 versos, como no caso de tragédias e epopeias, de fato, esta é uma narrativa breve. Por outro lado, já havia em Roma composições igualmente breves, minuciosamente breves, como os poemas de Catulo, por exemplo, que poderiam valer-se de apenas um dístico – dois versos. Ainda assim, para uma composição narrativa em que se espelha uma história, esta composição de 49 versos poderia ser considerada de tamanho breve. Note-se que o adjetivo “*breui*” situa-se no fim do verso, procurando transmitir uma ênfase maior justamente a este sintagma.

A *controuersia*, que se apresenta nesta fábula a partir do verso 3, podia se constituir por uma situação jurídica de natureza complexa e fictícia. A discussão proposta era refletida por todos os participantes até que se encontrasse uma solução para ela. Aqui se discute sobre a vontade de um falecido a ser cumprida, bem como o direito de herança, que se mostra contrário justamente à vontade do defunto. As personagens

participantes desta discussão na fábula não conseguem se entender: “*nemo expedit quo pacto...*”. Lembremos que a localização espacial da narrativa é Atenas, a Atenas de Esopo, não a Roma de Fedro, ao menos aparentemente, posto que não há nenhuma menção a isso. Ao contrário das demais fábulas, aqui Fedro não dá nenhum sinal de que essa história possa estar se passando em Roma. A situação é ateniense, as personagens são atenienses, os peritos são atenienses.

A linguagem, com efeito, empregada por Fedro contribuiu para notarmos o conhecimento dele sobre o gênero narrativo de retórica. Por conta disso, observamos que uma terminologia jurídica perpassa diversos momentos da narrativa como sentenças “*sub condicione*” (sob uma condição) no v. 8 e “*ni data possideant aut fruantur*” (que não possuam ou gozem as coisas dadas) no v. 10; verbo relativo ao contexto jurídico “*aduocauit*” (convocou) no v. 20; no mesmo verso, ainda, notamos o uso de palavras com o sentido contrário: “*iure*” x “*fidem*” (o direito x a fé); e, por fim, proposição: “*uoluntatem*” x “*interpretari*” (vontade x interpretar) nos vv. 31-32 (Cf. NÚÑEZ, 1998: 125-126).

A personagem mais sábia – Esopo – exerceu, portanto, a sua função tradicional de resolver problemas. A situação de conflito, aqui, constituiu-se a partir de uma herança concedida por um pai para que sua esposa a dividisse entre as três filhas, mas com uma condição em testamento: as filhas não poderiam ter nada daquilo que lhes trazia prazer e ainda deveriam dar à mãe o necessário para seu sustento. Uma questão naturalmente problemática para uma simples mãe de família, ora viúva; mas e quanto aos “peritos em direito”? Como não saberiam dirimir a questão? O fato é que Esopo, com sua experiência de ancião, saberia muito melhor as leis do que qualquer estudioso, provavelmente ainda sem experiência nesse tipo de questão.

Fedro apresenta o assunto nesta fábula, utilizando-se de uma estrutura de narrativa diversa daquelas observadas por nós anteriormente. Ela é constituída e delimitada por uma extensão de três a seis versos e núcleos de assuntos que podiam se repetir (Cf. NÚÑEZ, 1998: 125-126).

A caracterização das personagens aparece assim que são nomeadas; portanto, as três filhas são apresentadas uma a uma com suas “qualidades” próprias, no entanto, não são nunca apresentados seus nomes, tampouco o da mãe, que se constitui tão simplesmente como isso: “mãe”. Seria talvez a matrona latina, aquela que cuida dos afazeres da casa, mas também da criação e proteção de seus familiares.

A figura do pai apareceu nos três versos subsequentes, onde observamos a referência ao seu papel familiar: o homem detinha o exercício legal sobre sua “*familia*”, inclusive o direito de delegar a quem desejasse a sua herança. Com efeito, verificamos a menção sobre o testamento em três situações na narrativa: nos versos 10 a 12, quando é revelado o desejo do pai; vv. 15 a 17, no momento em que a mãe busca os juriconsultos e repete a informação presente no texto; e, por fim, vv. 45 a 47, quando Esopo soluciona a questão de fato.

A caracterização das filhas, naturalmente deveriam ser as personagens centrais, depois do pai, aparece mais uma vez, nos versos 21 a 26, quando da hora da partilha dos bens. Fedro utiliza um adjetivo “*lanificae*” para uma delas, e substantivos “*moechae*” e “*potrici*” em substituição ao nome respectivo das personagens⁵¹. Assim como a sequência de repetição de estruturas narrativas, isso suscita também um caráter mais popular no gênero narrativo.

Os versos 34 a 39 compõem a segunda parte da narrativa: a fala sábia de Esopo propõe o desfecho para o conflito, resolvendo o problema da vontade testamentária. A resolução do conflito por Esopo desdobrou-se em dois momentos: 1) ao enunciar o que corresponderia a cada uma das filhas e o que fariam com isso; 2) ao informar o porquê desta divisão. Assim, na sequência Esopo termina de explicar porque as filhas não conseguiriam manter os bens a elas atribuídos, sendo todos diferentes de seus costumes.

Com efeito, notamos nessa fábula a participação de Esopo como um elemento fundamental para o próprio desencadeamento dos fatos: ele não é só mais uma personagem, mas aquele responsável por se posicionar, diferentemente das pessoas na multidão e, assim, contribuir para solucionar os problemas apresentados, aparentemente sem solução. Esta contribuição manifesta-se na narrativa em virtude da representatividade de seu papel social legitimado de *auctoritas*, o que favorece enormemente o propósito de Fedro ao constituir por meio dele o ensinamento moralizante desta fábula.

No que se refere a uma possível abordagem da AC, no verso 10, o pai estabelece uma condição para se constituir a divisão dos bens entre as filhas. Apesar dessa fala estar materializada no corpo do testamento, houve uma reação evidente entre as pessoas, qualificadas na palavra *Athenas*. Destarte, caso levemos em consideração o

⁵¹ Esta figura de retórica chama-se de *antonomasia*, segundo LAUSBERG (1993: 107), “*La antonomasia (pronomiatio: (...)) es una variante (...) de la perífrasis (...) y de la sinécdoque (...) empleada en los nombres propios (...)*”.

comportamento das pessoas diante da palavra e seu desdobramento, entendemos ser possível sugerir aqui a existência de uma interação entre os participantes. Interação esta confirmada em seguida, quando a mãe busca ajuda para resolver a questão de direito. No verso 30, Esopo exprime uma frase exclamativa, externando a dificuldade dos atenienses de não conseguirem entender o real motivo da vontade do pai falecido. Sem compreenderem igualmente o modo utilizado por Esopo para resolver o problema, interpelam-no, tendo a resposta em dois momentos de fala, constituindo-se, aqui, o ato da interação conversacional, ou a suposta conversa entre Esopo e o povo.

De fortunis hominum (IV, 18)

*Cum de fortunis quidam quereretur suis,
Aesopus finxit consolandi haec gratia:
uexata saeuis nauis tempestatibus,
inter uectorum lacrimas et mortis metum
faciem ad serenam ut subito mutatur dies, 5
ferri secundis tuta coepit flatibus
nimiaque cuncti se hilaritate extollere.
Factus periclis tum gubernator SOPHOS:
«parce gaudere oportet et sensim queri,
totam quis uitam miscet dolor et gaudium».* 10

Sobre as condições dos homens

Como certo homem se queixasse de suas condições, Esopo imaginou estas coisas para o consolar: sendo uma embarcação abalada por tempestades cruéis, entre as lágrimas dos transportados e o medo da morte como o dia muda subitamente para aspecto sereno, tranquila começou a ser levada por ventos propícios e a se incutir hilaridade excessiva de todo. Então, o timoneiro tornado sábio pelos perigos: “convém regozijar-se moderadamente e queixar-se ligeiramente aquele a quem a dor e a alegria misturam a vida toda”.

A Fortuna e as instruções do sábio orientam as informações que compõem os ensinamentos escolhidos para esta fábula. Desta vez a ambientação se dá no mar, mais exatamente numa tempestade e nos momentos após a sua passagem. As personagens aqui, à exceção de Esopo (v. 2), são todas indeterminadas: *quidam* (v. 1), *uectores* (v. 4), *gubernator sophos* (v. 8), *quis* (v. 10), tornando a fábula atemporal e universal, posto que além do “mar”, sua localização também é imprecisa, posto que não há nenhum determinante relacionado a ele.

No verso 1, Fedro apresenta o tema a ser trabalhado no decurso de sua narrativa: *fortunis suis* “de suas condições”, o destino do homem, que sempre se lamenta dos contratempos do momento, sem se levar em conta que a qualquer hora tudo pode mudar, para melhor ou para pior; nada é imutável na vida. Apesar de não haver um promítio, esta abertura temática contribui para preparar o leitor para o enredo da fábula.

O pronome *quidam* “certo (homem)” introduz a personagem que “se queixava” de sua vida, em razão de seu *fatum* talvez não ter sido bom, como ele esperava: não há, no entanto, nenhum indicativo na narrativa sobre o que teria ocorrido, alguma desgraça? Doença? Perda de dinheiro? Não se sabe e pouco importa para a continuação da história. Para tanto, Fedro convoca a participação de Esopo, na sua função bastante habitual de *homo doctus*, a fim de oferecer àquele um conforto às suas inquietações. Com efeito, no verso 2, Esopo é aquele que pode *fingere* (“imaginar”) uma narração a fim de oferecer um consolo: inicia-se um relato de comparação com um suposto acontecimento, suficiente para legitimar seu conselho.

Esta fábula se apresentou como uma variante à de Esopo intitulada “Os navegantes”. Fedro elaborou uma versão dotada de um caráter particular, unindo alguns episódios apresentados pelo autor grego: a nau que passa por uma tormenta e os envolvidos na situação que fazem preces e votos e sua posterior alegria pela calmaria do mar. Com isso, como alude Núñez (1998: 132), elimina-se o assunto relativo aos votos e permanecem as lágrimas, depois, a alegria, além de alterar o desfecho.

Com base em sua visão, o capitão não mais orienta para lembrarem-se de que o destino pode trazer tormentas como aquela, mas tenta persuadi-los sobre a *aurea mediocritas* e *ataraxía*⁵². Logo, a moderação das atitudes tanto de queixas quanto de alegrias desempenha papel crucial na mensagem moralizante transmitida por Fedro. Segundo Adrados, seria até mais a ideia moralizante sobre a *ataraxía* a preocupar Fedro do que a da Fortuna: “*más que el tema de la Fortuna, es la predicación de la ataraxía lo que preocupa al poeta*⁵³”.

No verso 3, observamos que *nauis* “nau” recebe como qualificativo o participio passado *uexata* “abalada”, cujo agente da passiva é *saeuis tempestatibus* “por tempestades cruéis”, criando assim um momento preciso na narração, um fato

⁵² Para Núñez (1998: 132), Fedro em sua versão de fábula para este tema “*abrevia uniendo la primera y la segunda parte, eliminando el tema de los votos y dejando sólo el de las lágrimas seguidas de la alegría; y modifica el cierre, donde ahora el capitán predica la ataraxía, el alegrarse y quejarse poco (aurea mediocritas)*”.

⁵³ ADRADOS, *apud*: NÚÑEZ. 1998: 132.

consumado, acabado, sem retorno, quando a nau foi atingida. No entanto, à medida que a exposição progredia, o narrador relatava que, com a mudança da fúria anteriormente provocada pela tempestade, ela seguiria o seu curso tranquilamente: *tuta* por ser conduzida por *secundis flatibus* “ventos propícios”.

No verso 5, a palavra *dies* recebe uma ênfase no relato: o termo é acompanhado por um elemento de caracterização, cuja função é atribuir um sentido de personificação⁵⁴: *faciem ad serenam* “para aspecto sereno”. Com isso, ocorre a mudança não só de seu semblante, mas também do próprio fluxo de ideias.

Observamos, a seguir, a mudança no tom do dito do narrador: antes de concluir o enredo, Esopo diz que o condutor da nau se tornou sábio por suas experiências anteriores: *Factus periculis tum gubernator sophos* “Então, o timoneiro tornado sábio pelos perigos:”. Assim, essa personagem adquiriu o direito a ser chamado de “sábio” por conta dos momentos vivenciados durante sua tarefa de timoneiro, acostumado a enfrentar procelas e calmarias ao longo das viagens. Ele sabe que cedo ou tarde tudo muda, a natureza sabiamente apresenta as dificuldades e depois concede a solução para os que enfrentam as situações com destemor e perseverança.

A narrativa é um exemplo de fábula de situação, cuja estrutura se constituiu do seguinte modo: a apresentação da situação (enredo); a apresentação de uma personagem 1 (indivíduo) que, em seguida, empreende uma ação; e, por fim, uma personagem 2 que tem uma fala direta. Nesta fábula, Fedro mantém a extensão breve, sem deixar de apresentar um tema complexo.

Constatamos que Esopo apareceu, em todas as narrativas analisadas nessa parte do estudo como aquele que leva o leitor/ouvinte a uma reflexão, tendo sempre como base um exemplo. Esse exemplo sempre é o próprio Esopo quem apresenta para legitimar a escolha fedriana pelo tema. Já vimos que a época de escritura das fábulas de Fedro não lhe permitia escrever abertamente sobre os acontecimentos históricos e políticos, portanto, as fábulas em que Esopo é “escolhido” como a principal personagem sábia, conselheira, experimentada na vida, faz com que os ensinamentos tenham um efeito maior sobre o público. A personagem é reconhecida, literariamente não há o que se contestar; então, os romanos se sentem à vontade para aceitar suas palavras como verdadeiras e tomá-las como exemplo para si.

⁵⁴ A personificação, segundo Lausberg (1993: 214), é “... la “personificación” (*fictio personae* [...], *prosopopoeia*) que consiste en introducir cosas concretas (...) y conceptos abstractos y colectivos (...) como personas que hablan y actúan (...). También la fábula (...) puede incluirse, análogamente, aquí”.

5. 2- Esopo como citação

Esopo pode aparecer ainda em determinado número de fábulas de Fedro não exatamente como personagem, conselheira, avisada, como vimos no subcapítulo anterior, mas como mera citação, sem participação ativa no enredo. É esse grupo de fábulas que ora passamos a analisar.

Lupus et uulpis iudice simio (I,10)

*Quicumque turpi fraude semel innotuit,
etiam si uerum dicit amittit fidem.
Hoc adtestatur breuis Aesopi fabula.
Lupus arguebat uulpem furti crimine;
negabat illa se esse culpae noxiam. 5
Tunc iudex inter partis sedit simius.
Vterque causam cum perorassent suam,
dixisse fertur simius sententiam:
“tu non uideris perdidisse id quod petis;
te credo subripuisse, quod pulchre negas”. 10*

O lobo e a raposa, sendo juiz o macaco

Todo aquele que se tornou conhecido uma só vez por uma fraude vergonhosa, perde a fé, ainda que diga a verdade. Uma fábula breve de Esopo testemunha isso.

O lobo acusava a raposa de um crime de furto; ela negava que fosse culpada. Então, o macaco, juiz entre as partes, sentou-se. Como um e o outro tivessem advogado a sua causa, diz-se que macaco proclamou a sua sentença: “Tu não pareces ter perdido aquilo que reclamas; creio que tu tenhas roubado o que negas totalmente”.

Uma fábula de situação, do tipo bom e mau de matiz estoico, em que é possível identificarmos a presença de elementos relativos a uma circunstância parecida com uma disputa judicial, onde se vislumbra a citação a Esopo como referência ao gênero narrativo. Não há na fábula nenhuma circunstância que esclareça o lugar em que a narrativa se apresenta. Temos, contudo, distintas as personagens em contenda: duas de índole notoriamente má nos cunhos narrativos e uma terceira personagem aqui colocada no lugar de juiz, portanto, sábia.

A fábula I,10 versa sobre um conflito ocorrido entre duas personagens: o lobo e a raposa, tendo como juiz o macaco. O lobo informava que a raposa lhe tinha roubado, enquanto esta negava. Após ouvir as ponderações de cada um, o macaco deliberou que a

raposa roubara o que tinha negado e o lobo não perdera aquilo afirmado. Tal relato fora antecipado no promítio oferecido pelo autor-narrador. Fedro anunciou que tal narrativa tratava de um assunto de natureza voltada para uma disputa judicial entre as personagens. Nos versos 1-2, o fabulista utilizou-se de uma característica comum a este contexto empregando palavras como *dicit* “diz”, *uerum* “a verdade”, *fidem* “fê”, antecipando ao leitor/ouvinte o motivo jurídico presente nessa narrativa, condensando nele, portanto, a questão situacional a ser desenvolvida. Segundo Brenot (1924: 7), “*le jugement contradictoire du singe passe pour être un trait d’esprit de Diogène le Cynique, de Sinope*⁵⁵”, ou seja, é uma narrativa falsamente atribuída a Esopo.

Esopo, entretanto, apareceu como aquele que possuía a credibilidade necessária para legitimar a história. Diferentemente dele, as personagens atuantes na fábula não eram dignas de fê, pois foram apresentadas a fim de exemplificar a máxima “*Quicumque turpi fraude semel innotuit, (...) amittit fidem*” (“Todo aquele que se tornou conhecido uma só vez por uma fraude vergonhosa, perde a fê”). Elas são a raposa e o lobo, socialmente (re)conhecidas como representantes, respectivamente, de astúcia e de crueldade (maldade). Com efeito, a credibilidade consiste em uma valoração histórico-social, ou melhor, opinião de alguém, como o juiz acerca do ponto de vista da parte que o orador defendia.

A relação de sentidos, apesar da confusão quanto à origem da narrativa, nos remete à antiga Grécia, num contexto de processos injustos. Injustiça que se repete aos tempos de Fedro, sobretudo se levarmos em conta os abusos de poder.

De acordo com Lausberg (1993: 30), a credibilidade é definida por “*La credibilidad (...) del punto de vista de la parte, representado por el orador (...), depende de la opinión (...) del juez. Pudiéndose distinguir dos fases de la (variable) credibilidad: [...]*”.

Convém notarmos que o motivo sobre o árbitro que delibera algo é bastante antigo. Segundo Núñez (1998: 92), Fedro criou a sua narrativa “*en relación con la anécdota cínica sobre Diógenes narrada por D.L. (...). El motivo del árbitro es muy antiguo, ya mesopotámico,*”.

Nos versos 4 a 10, observamos a narração sobre o enredo e seu desfecho, onde divisamos uma série de palavras de sentido jurídico como os verbos *arguebat* “acusava”, *negabat* “negava”, *sedit* “sentou-se”, *perorassent* “tivessem advogado”,

⁵⁵ O julgamento contraditório do macaco passa por ser uma característica de Diógenes, o Cínico, de Sinope.

dixisse “proclamou”, *uideris* “pareces”, *petis* “reclamas”, *credo* “creio”, *subripuisse* “tenhas roubado”, *negas* “negas”; e os substantivos e/ou expressões *furti crimine* “de um crime de furto”, *noxiam culpae* “culpada”, *iudex* “juiz”, *inter partis* “entre as partes”, *causam suam* “a sua causa”, *sententiam* “sentença”. Desse modo, Fedro apresentou o conflito desta fábula, servindo para demonstrar: a existência de um conhecimento prévio do fabulista com relação ao contexto jurídico; e a valorização dele por apresentar temas complexos por meio de uma estrutura narrativa sintética, sem que houvesse a perda da vivacidade de ações.

Convém notarmos, ainda, a quantidade de personagens presentes na narrativa. O número de três personagens contribuiu para desencadear os fatos relativos a uma disputa de ordem jurídica. Com efeito, houve a presença de duas delas como os réus, enquanto a outra foi o juiz.

Fedrus (IV, 7)

*Tu qui, nasute, scripta destringis mea
et hoc iocorum legere fastidis genus,
parua libellum sustine patientia,
seueritatem frontis dum placo tuae.
En in coturnis prodit Aesopus nouis. 5
Vtinam nec umquam Peli in nemoris iugo
pinus bipenni concidisset Thessala,
nec ad professae mortis audacem uiam
fabricasset Argus opere Palladio ratem,
inhospitalis prima quae Ponti sinus 10
patefecit in perniciem Graium et barbarum!
Namque et superbi luget Aeetae domus,
et regna Peliae scelere Medae iacent,
quae saeuum ingenium uariis inuoluens modis
illinc per artus fratris explicuit fugam, 15
hic caede patria Peliadum infecit manus.
Quid tibi uidetur? «Hoc quoque insulum est» ait
“falsoque dictum; longe quia uetustior,
iusti qui uindicauit exemplum imperi, 20
Aegaea Minos classe perdomuit freta”.
Quid ergo possum facere tibi, lector Cato,
si nec fabellae te iuuant nec fabulae?
Noli molestus esse omnino litteris,
maiores exhibeant ne tibi molestiam.
Hoc illis dictumst, qui stultitia nausiant 25
et ut putentur sapere caelum uituperant.*

Fedro

Tu, ó escarnecedor, que censuras os meus escritos e desdenhas ler este gênero de divertimento, conservai o livrinho com pouca paciência, enquanto abrando a severidade de tua frente. Eis, Esopo relata em coturnos novos. Oxalá, que nunca o pinheiro da Tessália tivesse caído pela machadinha no cume do bosque de Pélio, nem Argos tivesse fabricado o navio para o caminho audaz da morte professada por obra de Palas, que primeiro descobriu as enseadas do Ponto inóspito para a destruição do bárbaro grego! Com efeito, a casa do Eeta soberbo está de luto e os reinos de Pélias estão pousados no chão pelo crime de Medeia, que escondendo o engenho cruel de vários modos desembrenhou deste lado a fuga por meio dos membros de seu irmão, impregnou aqui as mãos das filhas de Pélias com a morte do pai. O que parece a ti? “Isto é inosso também” diz “e dito falsamente; porque muito mais velho Minos que vingou o exemplo do império justo, submeteu com uma armada os estreitos egeus.” O quê, portanto, posso fazer a ti, o leitor Catão, se nem as fábulas, nem as narrações agradam-te? Não queiras ser molesto completamente com as (minhas) letras, para que não produzam um enfado maior. Isto foi dito àqueles, aqueles que estão desgostosos pela estupidez e para que sejam julgados saber criticam o céu.

Este é um texto no qual prepondera o discurso de defesa de Fedro contra a apreciação de alguns críticos em relação a seu trabalho. Para esclarecer o assunto, Fedro recorreu à estratégia de fazer menção à figura de Esopo, bem como à sua própria habilidade artística.

A fábula IV, 7, diferentemente daquelas analisadas anteriormente, apresenta uma estrutura narrativa bastante peculiar. Nela, Fedro sugeriu que se trataria de uma tentativa de elaborar uma tragédia. Para, com isso, tentar agradar aos críticos de sua obra.

A sua habilidade artística incontestemente se verifica em momentos diferentes do relato desta fábula. Nos versos 1 a 4, podemos observar o início de seu desabafo. Nos versos 1-2, constatamos a presença da palavra *nasute* “ó escarnecedor”, em vocativo, referindo-se, de modo generalizado, àqueles que apresentaram críticas a Fedro. De acordo com Núñez (1998: 126), tal termo refere-se a eles: “(*según la acepción metafórica que **nasus/nares** había tomado en Hor., Serm. 1.6.5; 2.8.64; Plin., Nat. 11.158; Quint. 11.3.80*)”.

Com efeito, a mensagem, com a forma e conteúdo para aliviar-se dos juízos críticos, direcionou-se, a princípio, a um grupo específico o *tu* que inicia o v. 1. Aqueles, descritos, como os que não se deleitavam com as suas fábulas. Logo, a partir do uso da figura de retórica, um termo em singular para representar o plural (sinédoque⁵⁶), o *tu*, na verdade, a quem Fedro se reportava, que *destringis* (“censuras”),

⁵⁶ Segundo Laursberg (1993: 104), há alguns tipos específicos de sinédoque como a mais ampla: “*En la sinédoque de lo más amplio (...), sobre la base del locus a maiore ad minus (...)* lo más reducido es

legere fastidis “desdenhas ler” e *sustine* “suportai”, eram todos aqueles que o criticavam.

O discurso de Fedro, em estabelecer a sua autodefesa, não se findou com o uso de verbos e forma nominal (infinitivo), mas prosseguiu por meio de uma manifestação de palavras alusivas à sua obra: *scripta mea* “os meus escritos”, *hoc iocorum genus* “este gênero de divertimento”, *libellum* “livrinho”. Outra estratégia utilizada por ele foi contrapor a motivação de um leitor/crítico em ler ou não a sua obra. Para tanto, fez uso de uma situação de contraste entre o tamanho do livro (*libellum*, uma palavra em diminutivo) e o do interesse deste público (*parua patientia*, “pouca paciência”).

Não contente em só se utilizar da autodefesa, Fedro recorreu à figura de Esopo a fim de conferir a autoridade necessária ao que será revelado. No verso 5, Fedro informa-nos que *in coturnis prodit Aesopus nouis*, “Esopo relata em contornos novos”. Notamos a existência de mais uma sinédoque. Esta figura apareceu tanto no nome de Esopo que foi utilizado para representar o gênero narrativo, em que é referência; quanto em *coturnis* que é um elemento (parte) para representar o todo, o gênero literário de Tragédia.

Nos versos 6 a 16, podemos presenciar um momento de intertextualidade como o fio condutor da transmissão da mensagem. Fedro utilizou-se das falas de dois autores em dois momentos diferentes de sua exposição sobre o enredo: o primeiro deles foi Ênio – apesar de demonstrar que, a priori, o fabulista se manteria na estratégia de citação emulada de passagens, provenientes de *Medea exul* de Ênio, fez isso somente nos versos 6-7. Em seguida, Fedro prosseguiu, não mais conservando as palavras enianas, mas apresentou a sua perspectiva artística. O segundo momento ocorreu na utilização de Eurípedes, quando, nos versos 10-11, empregou os dizeres deste.

Essa mudança no fluxo de ideias contribuiu, uma vez mais, para demonstrar a ironia de Fedro para com os seus críticos. A ironia, segundo Lausberg (1993: 118), significa:

La ironia (simulatio, illusio, permutatio ex contrario ducta; [...]) como tropo de dicción (...) es la utilización del vocabulario parcial (...) de la parte contraria del vocabulario parcial (...) de la parte contraria (...) con el firme convencimiento de que el público conoce la inverosimilitud de este vocabulario, por lo que entonces se asegura tanto más la

expresado mediante lo más amplio, a saber, la especie por el género (...), la parte por el todo (...), el singular por el plural (...), el producto acabado por la materia prima (...)”.

*verosimilitud de la parte propia, hasta tal punto que las palabras irónicas en el éxito final se han de entender en un sentido que está contrapuesto (**contrarium**: [...]) a su sentido propio.*

Isso se comprova nos versos 17 a 20: neles, há o registro de fala de um crítico. Fedro, ali, constatou que reconheceram a distorção na mensagem oferecida ou não por Ênio, mas não identificaram a que existiu nos versos 10-11. Sobre isso, Núñez (1998: 127) nos diz assim:

Fedro espera que el crítico comience a protestar justo en el momento en que abandona la fuente enniiana y así ocurre: inmediatamente toma el crítico la palabra para decir que Ennio no había dicho que la nave Argo fuera la primera en atravesar el mar, pues ya Minos había surcado el mar Egeo (...). Pero, Fedro se burla de nuevo de la ignorancia del crítico, que muestra, además, no conocer la literatura griega, pues las palabras de Fedro en los vv. 10-11:(...), van referidas al mar Negro y esto, en efecto, no lo había dicho Ennio, sino un poeta aún más antiguo, Eurípides (...).

A ironia, no sentido de pergunta (versos 21-22), surge como um tipo específico: a *dissimulatio*. Para Lausberg (1993: 215):

*La **dissimulatio** (...) consiste en la ocultación de la propia opinión, a saber:*

*1) Por la **immutatio** gramatical, en tanto que una afirmación indicada se transforma en una pregunta, que simula la propia ignorancia o falta de convencimiento (...). Ésta es la “ironía socrática” propiamente dicha ((...) “arte de preguntar que oculta la propia opinión”, de [...] “preguntar”).*

Nesses dois últimos versos, podemos notar ainda a presença de uma conjunção copulativa, em posição repetida, a anáfora⁵⁷ do *nec* enfatiza a tendência irônica de Fedro. O fabulista, com o mesmo sentido, recorreu ao uso de palavras com formas e sentidos parecidos: *fabula* “conversa”, “fábula”; *fabella* “pequena narração”, “historieta”.

Comprovado o desconhecimento dos críticos sobre algumas informações literárias, Fedro atenuou a sua fala nos versos 23-24. O fabulista versou semelhante a

⁵⁷ Segundo Lausberg (1993: 131), “La **anaphora** (**repetitio**, **relatum**, **relatio** [...]) consiste en la repetición de una parte de la oración al comienzo de grupos de palabras sucesivos [...]”.

Terêncio, na situação em que se defendia contra a acusação de apropriação de um modo de escrita característico de outros comediógrafos (a *contaminatio*).

Nos versos 23 a 26, podemos constatar no desfecho da narração a presença de uma estrutura semelhante a uma peroração, típica de um texto retórico. De acordo com Lausberg (1993: 34), “*corresponde a la **conclusio** (...) y recoge lo demostrado en la **argumentatio** (...) hasta el momento como cierto (**certum**). En virtud de esta certeza exige del juez emitir un fallo favorable a la parte. Tiene, por tanto, dos funciones (...)*”.

Entre as partes de elaboração de um discurso como na retórica escolar, podemos evidenciar, em virtude de não termos o registro de uma possível situação em que foi oralizada, somente duas delas: *inuentio* “invenção” e *dispositio* “disposição”. Como nos diz Lausberg (1993: 33-34):

*La **inuentio** (...) no ha de separarse (...) de antemano de la **dispositio** (...), en tanto que las diversas partes (...) del discurso exigen pensamientos diversos:*

*1) La (breve) parte inicial (**exordium, prooemium**) del discurso debe orientar la atención, la disposición aceptativa y la benevolencia del juez hacia el asunto de la parte defendido en el discurso (...), lo que es especialmente difícil en los grados de credibilidad (...).*

*3) La (breve) parte final (**peroratio**) (...).*

Desse modo, constatamos a tendência de Fedro em elaborar uma narrativa em que primou pelo tom de autodefesa contra os ataques praticados pelos críticos de sua obra. Para tanto, fez uso de diversas figuras de retórica, assim como de menção a Esopo, sendo ambas as contribuições que se manifestaram fundamentais para o encadeamento de fatos ali contidos. Tudo isso se fundamentou na habilidade de Fedro em promover um ambiente discursivo de defesa, de sorte que o informado por ele a quem o criticava não se constituísse em algo particularizado.

Phaedrus (IV, 22)

Quid iudicare cogitas, liuor, modo?

– Licet dissimulet, pulchre tamen intellego.

Quicquid putabit esse dignum memoria,

Aesopi dicet; siquid minus adriserit,

a me contendet fictum quouis pignore.

5

Quem uolo refelli iam nunc responso meo.

Siue hoc ineptum siue laudandum est opus,

*inuenit ille, nostra perfecit manus. –
Sed exsequamur coepti propositum ordinem.*

Fedro

Que coisa pensar julgar, ó inveja, neste instante? – Ainda que dissimule, entretanto percebo perfeitamente. Tudo o que considerará ser digno de lembrança, dirá ser de Esopo; se alguma coisa tenha sorrído menos, sustentará que foi inventado por mim por qualquer pagamento. Quero que seja desmentida agora por minha resposta. Quer esta obra seja inepta quer seja louvada, ele inventou (o tema), mas a nossa mão o aperfeiçoou. – Mas acompanhemos a ordem proposta de começar.

Fedro manteve nessa fábula o mesmo ritmo de autodefesa contra os que têm *malignitas*, além de reconhecer que Esopo foi quem inventou o gênero narrativo do qual ora se serve.

Fedro estabeleceu uma estrutura narrativa para desenvolver a ideia de autodefesa às críticas empreendidas por alguns detratores. No verso 1, notamos a presença de uma frase interrogativa. Tal indagação, por meio de uma pergunta que ele fez, mas cuja resposta já conhecia, reportava-se novamente a uma pessoa gramatical: *tu*. A palavra, em vocativo, *liuor* “ó inveja” serve para representar aquilo que mais incomodava o laborar artístico do fabulista, posto que agora o autor não mais se defende de estar criticando a política de seu tempo, mas de possível plágio. No verso 2, podemos constatar uma estrutura que sugere uma tentativa de resposta do autor à pergunta firmada por ele mesmo: ele sabe que está sendo caluniado, apesar de não o fazerem isso abertamente. No entanto, Fedro tem a coragem de apresentar sua queixa com relação aos boatos e adianta uma resposta antes da acusação formal, perante um juiz ou o público, considerado seu verdadeiro juiz.

Nos versos 3 a 6, observamos a utilização de uma sinédoque com relação ao vocábulo *liuor*. Referindo-se a quem possui algo, a sinédoque permite a existência de uma espécie de metáfora para se reportar a determinada pessoa; em outras palavras, funciona como uma possibilidade de se dizer uma coisa no lugar de outra. Fedro, nesse momento, reconhece que o gênero narrativo tem como referência a figura de Esopo, fato inegável, mas ele não se pretendeu inventor do gênero.

Nos versos 3 a 4, Fedro nos informou que, para os críticos, a fábula é de *Aesopi* “de Esopo”, logo ela foi merecedora de memória: *dignum memoria*. A seguir, o autor se utilizou de um elemento concessivo *siquid*, destacando o demérito que a obra dele recebia: *siquid minus adriserit, / a me contendet fictum quouis pignore* “se alguma coisa

tenha sorriso menos sustentará que inventado por mim por qualquer pagamento”, possivelmente por ele ainda não ter se tornado uma autoridade no assunto e pelo fato de o gênero fabulístico ter sido até então usado como um exemplo, uma ilustração, até um momento de digressão em meio a outro gênero textual maior.

Notamos no verso 6 o uso da primeira pessoa no verbo *uolo* “quero” e no possessivo *meo* “minha”, servindo para consolidar a sua tendência em firmar um desabafo com relação às críticas dos detratores. Logo a seguir, o autor expõe sua resposta, usando uma repetição de conjunção disjuntiva *siue... siue*, seguido de um qualificativo e de uma forma nominal para caracterizar a sua obra, respectivamente: *ineptum* (“inepta”) e *laudandum* (“o que deve ser louvada”), contribuindo para a manutenção de um relato sintético, como era peculiar ao autor.

Nos versos 8-9, para corroborar a sua autodefesa, Fedro admitiu que Esopo foi quem inventou a fábula. No entanto, foi Fedro aquele que a retrabalhou a fim de aperfeiçoá-la, em razão de seu *doctus labor*, como foi mencionado por ele no Livro 1 (Cf. NÚÑEZ, 1998: 134). Para elucidar isso, o fabulista usou de uma figura de retórica: a sinédoque, encontrada no sintagma *nostra manus* “nossa mão”. Por fim, Fedro deu ensejo a um ambiente narrativo para dar continuidade à sua elaboração de fábulas; afinal, apesar de algumas críticas, o seu trabalho deveria continuar. Esse desfecho contribuiu para que houvesse a junção desta fábula à seguinte, como apresentado em algumas edições, onde não há separação evidente desta espécie de introdução da narrativa que a segue. Contudo, para nosso interesse no momento utilizamos apenas a parte primeira da narrativa, que trata da alusão à figura de Esopo.

5.3 – Fábulas esópicas conversacionais

Nossa terceira abordagem das fábulas diz respeito àquelas em que presenciamos um ou mais momentos conversacionais, contudo sem a presença de Esopo, quer como personagem atuante, quer como exemplo a ser seguido. Neste subcapítulo, por motivos evidentes, a análise do discurso será bem menos aparente, haja vista que ela é bem mais relevante nas narrativas em que Esopo – personagem ou não – é o ponto de contato entre Grécia e Roma. Ele é a figura histórica a mostrar a relação de sentidos.

Lupus et gruis (I, 8)

*Qui pretium meriti ab improbis desiderat,
 bis peccat, primum quoniam indignos adiuuat,
 impune abire deinde quia iam non potest.
 Os deuoratum fauce cum haereret lupi,
 magno dolore uictus coepit singulos 5
 inlicere pretio ut illud extraherent malum.
 Tandem persuasa est iure iurando gruis,
 gulaeque credens colli longitudinem
 periculosam fecit medicinam lupo.
 Pro quo cum pactum flagitaret praemium: 10
 “ingrata es” inquit “ore quae nostro caput
 incolume abstuleris: en mercedem postulas?”*

O lobo e o grou

Quem deseja dos maus o prêmio do mérito peca duas vezes, primeiramente, porque ajuda os indignos, depois porque não pode agora ir-se embora impunemente.

Como um osso devorado estivesse parado na goela de um lobo, vencido por grande dor, começou a seduzir um por um com um prêmio para que lhe extraíssem aquele mal. Finalmente, um grou foi persuadido pela condição pelo juramento e, confiando o comprimento de seu pescoço à gula, fez o tratamento arriscado. Como fosse exigir o prêmio combinado por este: “És ingrata” diz “tu que tiraste a cabeça incólume de nossa boca: eis que, reclamas uma recompensa?”

Esta é possivelmente uma das fábulas de origem esópica, ou seja, narrada pelo próprio Esopo, ainda que não integralmente do mesmo modo. Ela trata do tema da natureza do forte e do débil, do poderoso que não realiza concessões a nada nem a ninguém.

A fábula I, 8 versa sobre um lobo que, enfrentando dores lancinantes, procurou persuadir a quem se aproximava com uma recompensa para ajudá-lo. O grou persuadido se predispõe a realizar a difícil tarefa, mas, no fim, exige o pagamento pela execução do tratamento ao lobo; obteve do lobo a resposta de ter sua vida poupada como a maior recompensa que já tivera. Trata-se de uma narrativa encontrada em Esopo, no entanto com uma única diferença: ao invés de um grou, a personagem contrastante com o lobo é uma garça, igualmente uma ave de bico comprido, que em nada alteraria o decorrer da história.

O motivo principal desta história é o juramento e seu pacto: ambos podiam acarretar o *credere* e a *fides*, como nos informa Núñez (1998: 91). Ele nos diz que:

“Fedro insiste en el motivo del *pactum* y del juramento, que según la religiosidad y el derecho romanos, conlleva la *fides* y el *credere*”⁵⁸.

O papel social a que o lobo aludia se relaciona com os desonestos que, em um momento de necessidade, recorrem às outras pessoas; mas, quando se veem livres das situações adversas, humilham aqueles que os ajudaram. Ou seja, aqui o lobo age como um lobo, com o reconhecido caráter de ser violento; porém, como se viu em situação de risco de vida, ainda agiu com bom senso, dentro de seu próprio instinto voraz, poupando sua presa, já que lhe havia prometido uma recompensa. Em contrapartida, o grou simbolizava os ingênuos, que são persuadidos pelos que prometem alguma vantagem como o lucro facilmente e se esquecem do caráter duvidoso dos outros.

Com isso, percebemos que a fábula intenta difundir a ideia de que aos mais fracos é preferível não confiarem nos poderosos e tampouco aguardarem o recebimento de qualquer agradecimento, porque o desespero leva as pessoas a agirem sem pensar, além de empreenderem alguma repressão aos que reivindicam o convencionado. Tal mensagem é apresentada por Fedro nos versos 1 a 3, que constituem o promítio, onde esse encerra em si as informações que o fabulista pretendeu oferecer como uma reflexão aos seus leitores.

Desde o início da fábula observamos a palavra *pretium* (“prêmio”) no v. 1, que se repete ainda no v. 6. Veremos que duas outras palavras de mesmo significado são utilizadas nesta narrativa, para enfatizar seu valor: *praemium* (“prêmio”), no v. 10 e *mercedem* (“recompensa”), no v. 12. A diferença entre cada uma delas manifesta-se no uso pretendido: a primeira associava-se, entre outras coisas, ao recebimento de natureza financeira, ou melhor, de preço; a segunda referia-se mais a alguma vantagem ou benefício, obtidos pelas relações firmadas no cotidiano; e, por fim, a terceira aproximava-se do sentido da primeira. Com efeito, o que o grou esperava, era receber aquilo que lhe fora inicialmente prometido e que, efetivamente, não teve.

No verso 4, verificamos a posição em que apareceu a referência ao nome da primeira personagem: o lobo; ela surge no fim do verso, o que servia para estabelecer a ênfase que o autor pretendia conferir à palavra. Este fato ocorreu em mais duas outras passagens: uma com a mesma personagem, no v. 9; e a outra com o grou, no v. 7, sempre procurando esta ocorrência dar mais valor à personagem mencionada.

⁵⁸ Entre outras interpretações, a fé e a confiança (crença) compunham o contexto das atitudes e mais especificamente dos valores morais bastante apreciados pelos romanos, principalmente a confiança. Segundo Pereira (2002: 334), entre outras informações, a *fides* “é um juramento que compromete ambas as partes na observância de um pacto ‘bem firme’”.

Notamos que, nos versos 5-6, Fedro se utilizou de uma palavra em participio passado *uictus* “vencido” para criar a situação narrativa em que se iniciava o primeiro momento sugerido de fala entre as personagens. Após a apresentação do motivo, *magno dolore* (“por grande dor”), o lobo tentou persuadir (*inlicere* “seduzir”) a quem dele se aproximava, ou seja, a um por um, por meio de um prêmio. Assim, caso entendamos que, ao tentar aliciar os transeuntes, há um movimento de o lobo se exteriorizar oralmente, é possível se constatar aí uma sugestão de fala. Podemos imaginar o lobo se dirigindo aos demais por um chamamento, um choro ou um rogo.

A seguir Fedro nos diz que *persuasa est iure iurando gruis* (“o grou foi persuadido pelo juramento”), ou seja, atendeu às súplicas daquele que se lamentava, portanto, entendeu o primeiro passo da conversação, respondendo-lhe com sua pausa. Além disso, o grou só se predispôs a praticar a empresa medicamentosa no lobo, em razão da promessa feita pelo lobo.

Notamos ainda nesta mesma situação a presença de palavras que carregam em si a ideia de amplitude: *longitudinem* “comprimento” que servia para representar a extensão do bico de uma das personagens, suficiente para retirar o osso e suavizar o sofrimento ao lobo; já *periculosam* “arriscado” dá uma dimensão do quanto perigosa era a tarefa a ser empreendida, também nos proporcionando uma ideia de amplidão, demonstrando a dificuldade e risco que o grou experimentou durante a realização da atividade (Cf. VIEIRA, 1992: 46).

Nos nove primeiros versos, portanto, concentrou-se a apresentação e desenvolvimento do enredo. Coube aos três últimos versos a contextualização sobre o desfecho da narrativa, exatamente ali se encontra o segundo momento sugerido de fala. Nessa parte do enredo percebemos, ainda que por dedução, o registro de outro momento de fala: quando o grou firmou o pedido de recompensa ou mais apropriadamente *flagitare* (“reclamar”) no v. 10, houve o elemento desencadeador de uma reação em seu interlocutor. O lobo, diante da exigência do grou de receber o prêmio combinado, se antecipa a este proferindo uma fala, sem permitir qualquer tipo de resposta, por meio de uma pergunta do tipo socrática. Para tanto, Fedro se utilizou de *uerba dicendi*, advérbio (*en* “eis”) e ponto de interrogação.

Igualmente evidenciamos nessa situação a presença das condições de produção, constituintes dos discursos: relações de sentido, força e antecipação. A primeira se manifestou na relação entre esta versão fabulística de Fedro e a de Esopo, pois uma influenciou no sentido de tema a outra, proporcionando a intertextualidade no sentido de

comunicação entre os dois textos fabulísticos. A relação de força, por sua vez, pode ser exemplificada por meio da posição natural que o lobo fala. Convém notarmos que, somente ele recebeu o direito de exteriorizar um dizer direto na fábula. A força de antecipação, por fim, deu-se no momento em que o sujeito (lobo) se antecipou ao outro, não permitindo que este tivesse chance de rebater.

Com efeito, observamos que Fedro, ao invés de repreender o animal considerado como mau (*inprobis*), censurou justamente aquele que reivindicava o recebimento da recompensa, por ter se deixado seduzir por gente de má índole, demonstrando, portanto, que o primeiro possuía comportamentos reconhecidos socialmente como maus, enquanto que o segundo, por ter sido insensato, dispõe-se a requerer o que foi prometido, em razão de sua ganância.

Tal mensagem constituiu-se por meio da seguinte estrutura: uma exposição inicial (promítio); uma situação entre a personagem 1 e a 2; uma ação da personagem 2 e que proferiu uma fala indireta; e, por fim, uma fala direta da personagem 1. Desse modo, verificamos a existência de um ou mais momentos real ou sugerido de fala. Além disso, notamos que o fio condutor de Fedro para a construção do enredo foi utilizar-se de um processo: o de intertextualidade entre a sua fábula e a de Esopo.

Asinus et leo uenantes (I, 11)

*Virtutis expers uerbis iactans gloriam
ignotos fallit, notis est derisui.
Venari asello comite cum uellet leo,
contextit illum frutice et admonuit simul
ut insueta uoce terreret feras, 5
fugientes ipse exciperet. Hic auritulus
clamorem subito totis tollit uiribus
nouoque turbat bestias miraculo.
Quae dum pauentes exitus notos petunt,
leonis adfliguntur horrendo impetu. 10
Qui postquam caede fessus est, asinum euocat
iubetque uocem premere. Tunc ille insolens:
“qualis uidetur opera tibi uocis meae?”
“insignis” inquit “sic ut, nisi nossem tuum
animum genusque, simili fugissem metu”. 15*

O burro e o leão caçando

Desprovido de coragem, gabando-se de uma fama com palavras, engana os desconhecidos e é zombaria para os conhecidos.

Como o leão quisesse caçar tendo o jumento por companheiro, forrou aquele com a ramagem e advertiu-o ao mesmo tempo para que horrorizasse os animais selvagens com a sua voz não usual, e o próprio surpreenderia aqueles que fugiam. Repentinamente com todas as forças, este orelhudozinho gera um clamor e perturba as feras com um prodígio novo. Estas, enquanto assustadas dirigem-se para as saídas conhecidas, são afligidas pelo horrendo ímpeto do leão. Depois que se cansou com a matança, chama o burro e ordena que retenha a voz. Então, aquele insolente: “que parece a ti a obra de minha voz?” “Feia” diz “de modo que se não conhecesse o teu espírito e raça, teria fugido com semelhante medo”.

A associação antagônica entre dois animais (um mais forte e o outro fraco) e temas como arrogância, vaidade e presunção conduzem esta narrativa de Fedro. Notamos a presença de duas personagens atuantes: *asellus* e *leo*, descritas no verso 3. No entanto, podemos perceber a presença de outras personagens – *ferae* (verso 5) ou *bestiae* (verso 8) – que igualmente participam da trama, mas com uma, digamos, atuação secundária; apesar de o enredo não acontecer sem a sua presença, elas estão ali presentes tão somente para pontuar o antagonismo *leo x asellus*, ou esperteza x estupidez.

A fábula versa sobre um burro e um leão que iam caçar juntos. Este pede ao burro a companhia para realizar uma caçada. No entanto, antes de iniciar a empreitada, o leão modifica a aparência do burro colocando folhagens sobre seu corpo e orientando-o também a produzir um som diferente do seu habitual. Por fim, o burro pergunta ao leão sobre seu desempenho.

O desejo de ser aquilo que não é pode ser considerado como o anseio de muitas pessoas: passar-se por outro, talvez melhor, talvez apenas diferente. Esse sentimento é aludido nesta fábula na tentativa de o burro, sendo mais fraco, realizar ações peculiares a animais mais fortes como o leão, tendo sido primeiramente enganado por este, como ocorreu na fábula anteriormente estudada.

No promítio, podemos observar a presença de palavras para aludir ao comportamento antagônico das duas personagens principais. Fedro fez uso de substantivos: *uirtus* (“de coragem”), *gloria* (“fama”), *uerbum* (“palavras”); do verbo *fallere* (“enganar”); de adjetivos e formas nominais, como *expers* (“desprovido”), *ignoti* (“desconhecidos”), e *noti* (“conhecidos”) para reforçar a ideia de contraposição entre os papéis a serem apresentados.

A inversão de padrões é vista igualmente no uso deslocado de ordens de elementos na frase: Fedro reinterpretou o tema já visto por Esopo, mudando não só as

posições de frases, mas também o promítio no lugar do epimítio, permitindo uma maior fluidez no desenrolar das ações. Com isso, assuntos como arrogância, presunção e vaidade puderam ser transmitidos como mensagem aos leitores de sua obra a partir de outro discurso, o novo discurso de Fedro.

O leão se mostra como aquele que possuía o direito legitimado de decidir como algo devia acontecer ou não. Para tanto, nos versos 4-5, Fedro empregou as palavras *illum* “aquele”, *admonuit* “advertiu”, *terreret* “horrorizasse”, *insueta uoce* “com a sua voz não habituada”, cuja finalidade era apresentar a tentativa de esconder a verdadeira condição de natureza do burro. Com isso, a inferioridade de um se contrapunha à superioridade do outro.

O uso do elemento *uox* foi uma das estratégias utilizadas por Fedro para registrar a tentativa de mudança temporária da condição natural do burro: por se tratar de um elemento (parte) apresentado por um todo (o animal dono da voz), Fedro se utiliza de uma sinédoque para realçar a “qualidade” do burro responsável pela repentina mudança de comportamento do animal. Nos versos 6 a 8, o fabulista descreveu fatos sobre o burro: ao se referir a este, usou um qualificativo em diminutivo não para caracterizar, mas para destacar a incapacidade do animal, como em uma paródia. Isso, portanto, contrapõe a atitude sem muita expressividade do burro àquela épica desempenhada pelo leão em face de suas presas (Cf. NÚÑEZ, 1998: 92).

Podemos observar que, nos versos 7-8, Fedro enfatizou a figura do burro com a apresentação da quantidade necessária para fazer algo *totis uiribus* (“com todas as forças”) e o seu resultado, o *clamor* (“um clamor”); para que ele conseguisse produzir tal som, tornou-se necessária a reunião de toda a sua força vital. Afinal, o zurro de um burro é alto suficiente para espantar qualquer animal, mas notemos que aqui o leão deu a entender que esse não era um som habitual para as feras, possivelmente de uma floresta ou outro lugar qualquer a que o burro normalmente não acederia. Assim, o burro foi colocado fora de seu contexto, tentando empreender uma ação não habitual: espantar os demais. Além disso, lembremos que o leão lhe revestira com uma ramagem – *frutex* –, e isso mais que tudo surpreenderia aos animais desavisados, que não saberiam de que animal emitia aquele som tão diferente.

Por sua vez, para narrar sobre os acontecimentos relacionados ao leão, Fedro usou de termos alusivos à sua superioridade em dois momentos distintos: o primeiro nos versos 9-10, quando o autor mencionou o ímpeto do leão e o segundo nos versos 11-12, no momento em que se encerrou a saciedade do mesmo. Com relação ao primeiro

momento, podemos notar que foram utilizadas palavras para delinear uma situação em que o leão pareceu estar acima dos outros, pois ao tentarem fugir pelos lugares conhecidos foram surpreendidos *leonis... horrendo impetu* (“pelo horrendo ímpeto do leão”). Este, como um rei, depois de atendido o seu desejo, determinou ao burro que encerrasse aquela ação de zurrar, tão incômoda a ele.

Tendo em vista a perspectiva proveniente da AD, podemos identificar na versão fabulística de Fedro uma relação de interdiscurso com Esopo. Igualmente notamos a presença dos fatores que ajudam a constituir os discursos: as relações de força, sentidos e antecipação. Como a relação de força, podemos evidenciar a posição política ocupada pelo leão (superior) e pelo burro (inferior), tal como ocorrera na fábula entre o lobo e o cordeiro (I, 1). Ocorre uma relação de sentidos entre o discurso desta fábula e os vistos na realidade social e histórica da Roma aos tempos de Fedro, posto que grassasse o uso da força para coagir os habitantes a não enfrentarem seus comandantes: a coerção era o maior medo, principalmente de Fedro ao tentar relatar os desmandos dos coerçores. Por fim, quanto à relação de antecipação, podemos notá-la no momento em que o leão se antecipou ao burro e ordenou que este parasse com a produção do som.

No que tange a disposição da fábula, presenciemos o seguinte esquema: os doze primeiros versos da fábula serviram para desencadear os eventos (início e meio); o autor expôs a narrativa acerca da relação de força entre um mais forte e outro mais fraco a seguir e o final concentrou-se nos três últimos versos. Neles, podemos notar a existência de um verdadeiro momento conversacional entre as personagens, o único realmente pontuado na fábula, através da breve troca de palavras entre o burro e o leão. Para tanto, Fedro usou não só de elementos conversacionais: o *tunc* no verso 12 anunciando uma pausa seguida de dois pontos, mas também de *uerba dicendi: inquit* no verso 14. Com isso, a partir de um par adjacente do tipo pergunta-resposta, houve a existência de, pelo menos, uma troca de turno. Configurando, assim, um momento dialógico entre as personagens.

Apesar de o burro crer que exista uma relação simétrica entre ele e o leão, o que há é uma relação assimétrica. Dada por meio das relações sociais diferentes: o leão representa o mais forte e o burro o mais fraco.

Lupus ad canem
De Arminio et fratre Flauo (III, 7)

Quam dulcis sit libertas breuiter proloquar.
Cani perpasto macie confectus lupus
forte occucurrit. Dein salutati inuicem
ut restiterunt: “unde sic quaeso nites?
aut quo cibo fecisti tantum corporis?” 5
Ego, qui sum longe fortior, pereo fame”.
Canis simpliciter: “Eadem est condicio tibi,
praestare domino si par officium potes”.
“Quod?” inquit ille. “Custos ut sis liminis;
a furibus tuearis ei noctu domum”. 10
“Ego uero sum paratus; nunc patior niues
imbresque in siluis, asperam uitam trahens;
quanto est facilius mihi sub tecto uiuere
et otiosum largo satiari cibo?”
“Veni ergo mecum”. Dum procedunt aspicit 15
lupus a catena collum detritum cani.
“Vnde hoc, amice?” “Nihil est”. “Dic sodes tamen”.
“Quia uideor acer, alligant me interdium⁵⁹,
luce ut quiescam, ut uigilem nox cum uenerit;
crepusculo solutus qua uisum est uagor. 20
Adfertur ultro panis; de mensa sua
dat ossa dominus; frustra iactant familia
et, quod fastidit quisque, pulmentarium.
Sic sine labore uenter impletur meus”.
“Age; siqua est animus, est an non licentia?” 25
“Non plane est” inquit. “Fruere quae laudas, canis;
regnare nolo, liber ut non sim mihi”⁶⁰.

O lobo ao cão
Sobre Armínio e o irmão Flavo

Falarei abertamente como a liberdade é doce.

Um lobo enfraquecido pela magreza correu ao encontro casualmente de um cão bem nutrido. Depois de se cumprimentarem mutuamente: “Como, pergunto, brilhas assim? Ou com qual alimento fizeste tão belo corpo? Pereço de fome, eu que sou de longe mais forte”. O cão, abertamente: “Tu terás a mesma condição, se puderes prestar ao senhor um ofício semelhante”. “O quê?” aquele diz. “Que sejas o guardião da própria porta e proteja a casa de noite dos ladrões”. “Eu estou preparado verdadeiramente, soffro agora com as neves e as chuvas nas florestas, levando uma vida dura; quanto é mais fácil a mim viver sob um teto e estar saciado, ocioso, com comida abundante?” “Com efeito, vem comigo”. Enquanto avançam, o lobo observa o pescoço do cão esfregado por uma corrente. “Donde isso, amigo? “Não é nada”. “Mas, com tua licença, dize”.

⁵⁹ De acordo com Solimano (2010: 186), tais informações são lidas em Catão: “*Si legge in Catone, De agricultura 124: Canes interdium clausos esse oportet ut noctu acriores et uigilantiores sint; cfr. Varrone, De re rustica I 21*”.

⁶⁰ Sobre este verso, Solimano (2010: 186), assim nos diz: “*Questa battuta è degna di Seneca (cfr. Thyestes 344-403; Epistulae ad Lucilium I 1; ecc.) e chiude con nettezza la scena.*”

“Porque pareço cruel prendem-me durante o dia para que descanse com a luz, para que vigie quando a noite chegar; solto ao crepúsculo vago por onde desejo. O pão é trazido espontaneamente, o senhor dá os ossos da mesa; as pessoas da casa lançam gratuitamente a iguaria que cada um tem fastio. Desse modo, meu ventre se farta sem trabalho”. “Medita, se há boa intenção, há ou não uma licença?” “Não há inteiramente”. Diz ele: “Goza, cão, das coisas que louvas; não quero reinar, onde eu não tenha a condição livre”.

A liberdade em detrimento da escravidão é a mensagem moralizante transmitida por esta narrativa. Um lobo faminto encontra-se com um cão bem alimentado. A partir deste encontro, inicia-se o enredo. O lobo deseja saber como, apesar dele, lobo, ser mais forte, o cão consegue estar tão nutrido. O cão tenta persuadir àquele a prestar serviços ao seu senhor e, de tal sorte, obter os benefícios. Por fim, o lobo informa que é preferível estar com fome em liberdade a ser alimentado na condição de escravo.

Esopo elaborou uma fábula, com o mesmo tema, mas, diferentemente da versão fedriana, ele a apresentou de forma mais sintética e com menos momentos de debate. Ali, o lobo não somente observou que o cão estava acorrentado e indagou-o sobre quem fizera aquilo com ele.

Fedro, dentre os demais fabulistas do período arcaico e clássico que trabalharam com este tema – Esopo e Bárbrio –, foi o único romano a dar-lhe uma extensão maior, motivado, talvez, por acrescentar mais momentos de debate, que objetivava permitir uma reflexão moral e retórica (Cf. NÚÑEZ, 1998: 114).

Logo, a mensagem moralizante desta fábula é o tema cínico da natureza que se relaciona com o desejo de liberdade, mesmo que passando por necessidades, ao invés de uma escravidão opulenta. Nesta fábula, podemos observar uma oposição entre a condição do lobo e a do cão: o primeiro esquelético, mas livre e o segundo saciado, mas preso. Logo no início, Fedro utilizou-se da palavra *libertas* (“liberdade”), enfatizada por um contexto em que se priorizou o comentário em primeira pessoa: *proloquar* (“falarei”): o narrador, portanto, é aquele que vai transmitir a mensagem contida nesta fábula.

Convém notarmos que a palavra *libertas* em Roma possuía um significado cheio de simbolismo, pois, de acordo com Grimal (2005: 277), ela significava: “(...)a personificação da Liberdade. Pura abstração política, não possui qualquer mito”. A situação descrita nesta fábula – o diálogo entre o cão e o lobo – é uma alusão direta a Armínio e Flavo, príncipes germanos residentes em Roma durante o reinado de Tibério.

Segundo Brenot, Armínio teria sido fiel aos deuses de sua pátria (Germânia), enquanto que Flavo preferiu renunciar ao seu passado e adotar os costumes romanos⁶¹.

A contraposição *canis x lupus* apareceu também na descrição que Fedro fez para cada personagem: o lobo era *macie confectus* (“enfraquecido pela magreza”), e o cão *perpasto* (“bem nutrido”) no verso 2; ou ainda, o lobo se designava *pereo fame* (“pereço de fome”) no verso 6 ou *patior niues* (“sofro com as neves”) no verso 11, *asperam uitam trahens* (“levando uma vida dura”) no verso 12; ao passo que para o cão *adfertur ultro panis* (“o pão é trazido espontaneamente”) no verso 21, *frustra iactant familia et (...) pulmentarium* (“as pessoas da casa lançam gratuitamente e a iguaria”) nos versos 22-23 (Cf. VIEIRA, 1992: 129).

No verso 13, podemos identificar o uso da palavra *tecto* (“teto”), simbolizando a casa, de uma forma geral, o lar, que serviria de abrigo tanto para os humanos quanto para os animais. Toma-se aqui a parte pelo todo, como uma sinédoque da qual Fedro comumente lança mão em suas narrativas, de modo a enfatizar o elemento em questão.

Constatamos a presença dos elementos que contribuem para a constituição de discursos: as já citadas relações de força, de sentidos e de antecipação. Notamos a relação de força entre a posição ocupada pelo lobo (*fortior* “o mais forte”, superior) e a do cão (*catena collum detritum cani* “observa o pescoço do cão esfregado por uma corrente”, inferior por ser escravo do dono da casa). Percebemos a relação de sentidos entre este discurso e outros presentes em discursos tanto de Esopo, que já se queixava da liberdade, como de autores anteriores (vide Ovídio) ou contemporâneos a Fedro, que não sentem total liberdade para falar sobre seu tempo, com medo de serem exilados ou perderem até a própria vida. Por fim, a relação de antecipação pôde ser encontrada no momento em que, antes de seguir o cão até a casa, o lobo vê a coleira e lhe questiona sobre isso, já prevendo uma ausência de liberdade, confirmada logo a seguir na resposta do cão, no verso 26.

Recursos como *uerba dicendi* e elementos conversacionais podem ser identificados em: *proloquar* (“falarei”), relacionando-se ao próprio autor, no verso 1; *quaeso* (“pergunto”) no verso 4, *inquit* (“diz”) no verso 9, *dic* (“dize”) no verso 17, todos relacionados ao lobo; enquanto que para o cão são usados vocativos: *amice* (“amigo”) no verso 17, *canis* (“cão”) no verso 26; pontos de interrogação e advérbios como *dein* (“em seguida”) no verso 3, *unde* (“donde”) nos versos 4 e 17, *simpliciter*

⁶¹ Cf. BRENOT, 1924: 39: *Arminius resta fidèle aux souvenirs et aux dieu de sa patrie, tandis que Flavius resta attaché à la fortune de Rome.*

(“abertamente”) no verso 7 e a conjunção *dum* (“enquanto”) no verso 15 evidenciam os momentos de fala das personagens. Estes ocorreram em 13 vezes, sendo um momento conversacional constituído, portanto, em seis vezes para o falante 1 e outras seis delas, como resposta, para o falante 2; e, por fim, uma última fala do falante 1, por possuir a posição superior e, por isso, legitimado a proferir o fechamento do enredo.

Em tais momentos de conversa, constatamos os cinco elementos fundamentais a uma conversação:

- a) as personagens principais: o lobo e o cão;
- b) não só elas falaram, mas também interagiram, respeitando a sua vez;
- c) foram identificadas, em razão dos momentos sugeridos de diálogos, pelo menos, seis sequências de ações coordenadas explícitas;
- d) houve a manutenção da conversa pelas personagens durante um período de tempo;
- e) ocorreu uma sugestão de conversa tanto pelas conversas entre as personagens, quanto pela narrativa transmitida por Fedro.

O cão acreditava estar em condição de simetria com relação ao lobo, mas se evidenciou, principalmente, na última fala deste que, em verdade, o que havia era uma falsa sensação de igualdade de posição entre elas. O lobo, apesar da necessidade, se encontrava em posição superior (liberdade), enquanto o cão era inferior (escravo do dono).

Houve uma orientação na conversa, centrada por meio da premissa de cada um dos falantes ter direito à fala em seu turno: o lobo fala e para; o cão, por sua vez, fala e para; e assim sucessivamente, o que serve para identificarmos, nesta situação comunicativa, uma possível troca de turnos entre os participantes na conversa. Notamos, igualmente, a existência de alguns marcadores de tempo e espaço que colaboraram para a construção do ambiente conversacional na narrativa como *in siluis* (“nas florestas”) no verso 12 e *sub tecto* (“sob um teto”) no verso 13, marcando a situação espacial; *noctu* (“de noite”) no verso 10, *dum* (“enquanto”) no verso 15, *luce* (“com a luz”), *nox* (“a noite”) ambos no verso 19 e *crepusculo* (“ao crepúsculo”) no verso 20, marcando o tempo. Não obstante esta marcação espaçotemporal, não há nenhuma evidência de onde tenha se passado a narrativa – campo ou cidade, por

exemplo –, a não ser que às portas de uma casa, e tampouco se sabe a duração da narrativa, tanto de dia quanto de noite.

Os marcadores suprasegmentais e não-verbais não podem ser estudados nesta fábula. No entanto, é possível inferir a existência deles, por exemplo, no momento em que um falante aguarda a participação, enquanto a outra personagem fala.

A fábula III, 7, portanto, transmite a mensagem moralizante que é melhor uma liberdade, pobre, do que uma servidão, opulenta. Para tanto, Fedro utilizou-se de sua posição legitimada, como autor de narrativas, para nos contar uma narrativa que se diferenciava de outras versões, pelo acréscimo de debates, com fins moral e retórico.

Equus et aper (IV, 4)

*Equus sedare solitus quo fuerat sitim,
dum sese aper uolutat turbauit uadum.
Hinc orta lis est. Sonipes iratus fero
auxilium petiit hominis; quem dorso leuans
rediit ad hostem. Iactis hunc telis eques 5
postquam interfecit, sic loquutus traditur:
“laetor tulisse auxilium me precibus tuis,
nam praedam cepi et didici quam sis utilis”.
Atque ita coegit frenos inuitum pati.
Tum maestus ille: “paruae uindictam rei 10
dum quaero demens, seruitutem repperi”.
Haec iracundos admonebit fabula
impune potius laedi quam dedi alteri.*

O cavalo e o javali

Um cavalo fora matar a sede como de costume, enquanto um javali se revolvendo turvou o vau. Daí surgiu uma discussão. O cavalo irado com o animal pediu auxílio do homem, o qual levantando aquele em seu dorso voltou-se para o inimigo. Depois que um cavaleiro matou este com dardos arremessados, diz-se que falou assim: “Regozijo-me por ter oferecido auxílio às tuas preces, porque agarrei uma presa e aprendi como és útil”. E assim obrigou-o contra a sua própria vontade a suportar os freios. Então, ele triste: “Enquanto procuro o castigo para uma coisa pequena, alcancei a servidão”.

Esta fábula advertirá os coléricos a preferirem ser ultrajados impunemente do que se entregar a outro.

Esta fábula versa sobre um cavalo, que costumava beber água em determinado lugar, e um dia encontra ali um javali, que suja sua água. Por isso, o cavalo pede a ajuda

ao homem para punir o outro. Depois de executada a ação do homem, o cavalo percebeu o erro cometido. Esta é, portanto, uma fábula etiológica, em que se destaca o tema cínico do ultraje sofrido mediante ações impensadas.

Algumas pessoas agem precipitadamente no auge dos acontecimentos, movidas pelo sentimento de vingança. Em seguida, percebem o que fizeram e arrependem-se, mas já é tarde para modificar os fatos. O mesmo ocorre na relação entre o cavalo e o javali. Aquele empreende uma ação, pensando em vingança, mas, por fim, provoca a sua própria submissão ao homem. Esse tipo de narrativa pode ser encontrada em autores como o próprio Esopo, Aristóteles e Cónon. O modelo em que se basearam foi Estesícoro (Cf. NÚÑEZ, 1998: 124; SOLIMANO, 2010: 194-195). Além desses, em Roma houve ainda uma versão em Horácio (*Epist.* 1, 10, 34-41). Convém notarmos que essa fábula inicialmente apresentava um viés político, enquanto, em Horácio, recebeu outro viés mais moral.

Com relação à versão apresentada por Esopo, Fedro inovou com duas alterações: 1) o acréscimo de um discurso direto entre o cavalo e o homem; 2) e a modificação na estrutura do texto. Fedro utilizou-se, por exemplo, da última fala do cavalo para servir de interpretação quanto à ação empreendida pelo homem. Tal utilização permitiu uma maior dramaticidade à sua fábula (Cf. NÚÑEZ, 1998: 124-125).

O epimítio é um recurso que não era de uso necessário, porque a ideia pretendida como moral podia ser depreendida pelo próprio conjunto de elementos da narrativa, ou seja, pela narração em si. Por tal razão, a sua presença era bastante esporádica. Com isso, tornava-se mais comum vê-la em situações específicas como aquelas que estavam voltadas para uma segunda pessoa, singular e/ou plural (Cf. FERRER, 2011: 25⁶²).

Fedro fez uso, em algumas passagens da narrativa, de epítetos no lugar do nome do animal e deu preferência a formas nominais: assim, no verso 3 o termo *sonipes* (“que faz estrondo com os pés”, “cavalo”), cuja formação é *sonus* + *pes* (Cf. TORRINHA, 2002: 807); ainda com relação às formas nominais na narrativa notamos o emprego de participio passado *solitus* (“acostumado”) no verso 1, *iratus* (“irado”) no verso 3, *iactis* (“arremessados”) no verso 5; das formas nominais *sedare* (“para matar”) no verso 1, *tulisse* (“por ter oferecido”) no verso 7, *pati* (“a suportar”) no verso 9; e do participio

⁶² “En las fábulas-ejemplo primitivas, esto es, dentro de un contexto, era frecuente el **cierra**, es decir, la frase más o menos sentenciosa con que nos enseñaba una determinada lección el último personaje que hablaba dentro de la fábula, pero el **cierra** ni siquiera era necesario que apareciese; las más de las veces la lección se aprendía del conjunto de la fábula. Con un carácter muy esporádico, encontramos rarísimas veces algún epimitio, pero específico, personalizado, esto es, dirigido a un **tú** o a un **vosotros**”.

presente *leuans* (“levantando”) no verso 4. Tal aplicação permitiu ao autor condensar algumas informações, levando mais vivacidade e dinamismo ao relato.

Outrossim, Fedro utilizou-se no verso 5 da palavra *hostis* para se referir ao seu oponente. Este termo relacionava-se ao sentido de “estrangeiro”, “forasteiro”, “inimigo público”. Convém notarmos que se aproximava antes da noção sobre inimigo público ou nação, contrastando com a palavra propriamente relativa ao inimigo (*inimicus*) particular, enquanto passou no período imperial a significar o “‘inimigo’ em geral” (Cf. TORRINHA, 2002: 386).

Além disso, o fabulista, ainda, serviu-se de marcadores temporais no início de versos como conjunções e advérbios: *dum* (“enquanto”) nos versos 2 e 11, *postquam* (“depois que”) no verso 6, *nam* (“porque”) no verso 8, *atque ita* (“e assim”) no verso 9 e *tum* (“então”) no verso 10. Convém destacarmos que só houve o registro deles na metade do verso, em duas passagens: no verso 6, *sic* (“assim”) e, no verso 8, *et* (“e”). Configurando-se, portanto, como uma das particularidades estilísticas dos autores do período imperial, haja vista existir no momento precedente a preferência para pô-las no meio do verso (Cf. VIEIRA, 1992: 123)

Constatamos, à luz dos preceitos da AD, haver um interdiscurso nesta fábula entre o discurso de Fedro e de Esopo, onde se mantém um diálogo entre uma versão mais antiga e outra, digamos, mais moderna, atualizada da situação, levando em conta o novo público a que é dirigida a narrativa. Além disso, há a presença de elementos constituintes de um discurso como as relações de força na posição ocupada pelo homem (superior) e pelos animais (javali e cavalo, inferior). Evidenciamos, por fim, uma relação de antecipação no evento, em que o homem precedeu ao cavalo e facultou ao animal não só a concessão de seu desejo, mas também a relação de dominação do superior para com o inferior.

Os cinco primeiros versos condensaram em si a informação sobre a contextualização do enredo, dando o início do encerramento da narrativa a partir do verso 5. Assim, pois, nos versos 5-6, podemos notar a preparação textual para a fala do homem, servindo-se o autor do advérbio *sic* (verso 6) para preparar o ambiente, configurando-se este elemento como um marcador conversacional, observado logo a seguir, nos versos 7-8. Ali, observamos a presença de um relato em primeira pessoa por meio dos verbos *laetor* (“regozijo”), *cepi* (“agarrei”) e *didici* (“aprendi”) e reforçado pelo pronome pessoal em acusativo *me*.

Podemos evidenciar, no uso desses verbos e da própria sequência dos fatos, a ênfase que o autor conferiu a esta fala. Com efeito, Fedro utilizou-se deles para manifestar o início da relação entre a submissão do cavalo para com o homem. Sendo, portanto, uma perspectiva etiológica que simboliza a existência de tal dominação de um sobre o outro. Convém ressaltarmos que este ponto de vista etiológico provavelmente proveio de uma origem suméria (Cf. PERRY, 1965; IN: NÚÑEZ, 1998: 124-125⁶³).

Fedro registrou no texto que o cavalo compreendeu o que foi falado pelo homem; assim, nos versos 9-10, usou a conjunção *atque ita* e os verbos *coegit* (“obrigou”) e *pati* (“suportar”) para manifestar uma consequência não só em relação à fala do homem, mas também à própria atitude imprudente do cavalo. No verso 10, enfim, Fedro usou o marcador *tum* (“então”) para assinalar o início da fala do cavalo, constituindo, dessa forma, a troca conversacional. No entanto, o momento de fala não se restringiu somente à participação dos interactantes no diálogo, mas também ao convite para que o leitor participe da discussão.

Nesses momentos de conversa, observamos os cinco elementos que constituem a conversa:

- a) as personagens: o homem e o cavalo; o cavalo e os leitores;
- b) as participantes tanto falaram quanto esperaram a vez do outro para poder agir;
- c) em certa medida, observamos uma sequência de ação coordenada;
- d) houve a manutenção da conversa durante determinado tempo;
- e) ocorreu na narrativa uma conversa entre as personagens, bem como o convite à participação do leitor.

Houve uma relação assimétrica entre as personagens, pois coube ao homem o direito a uma fala. Esta foi avisada por meio da memória coletiva e exteriorizada pelos indivíduos, como se fosse a “voz” proferida por um “senso comum”. Em outras palavras, Fedro destacou uma origem para a relação de dominação do homem sobre o cavalo, pela situação naturalizada entre as pessoas. Nesta narrativa, há somente a possibilidade de inferência quanto à existência de marcadores não-verbais e suprasegmentais, por não termos o registro oral de realização da fala. Para

⁶³ “(...) *esta etiología es, quizás, de origen sumerio*”.

suprimindo a zombaria da raposa e a lamentação final do outro (Cf. NÚÑEZ, 1998: 128⁶⁴).

No promítio, Fedro nos alertou acerca de um homem astuto que só pensa em se beneficiar, inclusive em momentos adversos, prejudicando ao outro. O animal escolhido para desempenhar o modelo de tal papel social foi a raposa, animal reconhecido até os dias de hoje como representante da esperteza e da astúcia; o bode, por sua vez, aqui simboliza as pessoas ingênuas ou simplórias. Logo, o ensinamento aqui é admoestar os seus leitores a evitarem confiar em demais nas pessoas, sobretudo as que não conhecem, posto que elas possam ter má índole. Assim, a atenção dispensada ao outro e a desconfiança de um suposto ato de bondade recebem destaque sob o viés fedriano.

Com efeito, aparece na fábula a temática sob influência cínica do astuto que vence e o estúpido e a da recriminação da *ánoia* do bode (Cf. NÚÑEZ, 1998: 128⁶⁵).

Observamos que o uso de adjetivo em final de frase permite aos leitores uma apreciação mais rápida da narrativa, em razão da fluidez e concisão existente no relato dos acontecimentos. A esse respeito nos diz Lausberg (1993: 151): “*El adiectivum [...] es una palabra que en la frase puede determinar más de cerca al sustantivo, y precisamente como atributo [...], como predicativo [...], como nombre predicativo [...]*”. Assim, no verso 3 a raposa é *inscia* (“descuidada”, “desconhecedora”), pois pela sua falta de atenção cai no poço, gerando o tema do relato. Ao mesmo tempo o bode está *sitiens* (“sedento”) no verso 5 – e por isso foi ao poço – e *simus* (“que tem nariz chato”) no verso 6 – mostrando uma de suas características físicas, terminando no verso 10 como *barbatus* (“barbado”), outra referência à sua aparência. Nestes dois últimos casos os adjetivos ainda foram tomados em sua forma substantivada, para criar uma imagem mais real do animal na mente do leitor.

Por meio da relação entre duas palavras – uma em adjetivo *barbatus*⁶⁶ (“barbado”) e a outra em diminutivo *uulpecula*⁶⁷ (“raposa pequena”), ambas no verso 10, presenciamos a forma como Fedro denomina os animais, sendo este recurso bastante

⁶⁴ “*En Fedro hay un resumen de la complicada acción de la zorra y el macho cabrío en el pozo: se llega rápidamente a la evasión de la primera trepando por los cuernos del segundo; y se elimina el lamento final del macho cabrío y la sátira de la zorra*”.

⁶⁵ “*(...) se trata del tema, de raigambre cínica, de la victoria del astuto sobre el necio, más que de la condena de la ánoia del macho cabrío*”.

⁶⁶ De acordo com Solimano (2010: 198), o termo *barbatus*: “*non describe una semplice qualità física, ma ha un riferimento ironico, perché da una parte si ricollega a una tradizione satirica sulla barba dei caproni, simbolo di forza maschile e di vanità (...), da un’ altra allude alla barba di alcuni filosofi, segno esteriore di chi vuole apparire sapiente (...)*”.

⁶⁷ Fedro ressalta qualidades da raposa como a esperteza, a rapidez, a agilidade em contraste com o outro animal (Cf. SOLIMANO: 2010: 198).

comum em outras fábulas fedrianas, constituindo-se, neste caso específico, numa ironia⁶⁸ do autor, no uso do epíteto *barbatus*.

Evidenciamos uma relação de sentidos entre o discurso de Fedro e o de Esopo como sendo discursos possíveis de serem apresentados por um sujeito pertencente à mesma realidade social e política de Roma ou da Grécia, à época de escrituras das respectivas fábulas, ou seja, os discursos de crítica aos insensatos e despreparados para lidar com situações inesperadas está plenamente de acordo com a crítica feita pelos autores aos cidadãos em suas épocas. Vislumbramos, ainda, uma relação de forças entre a posição ocupada pela raposa – ser provavelmente superior pela esperteza, mas em situação geográfica inferior, por se encontrar dentro do poço – e aquela do bode – inferior por sua inocência ou ingenuidade, mas superior geograficamente por se encontrar no alto e fora do poço em que a raposa caíra; e, ainda, uma relação de antecipação pode ser encontrada na passagem em que a raposa, ao perceber que o bode fora persuadido e descia, não permitiu que este proferisse nenhum comentário após a sua fala.

Nessa fábula, observamos dois momentos reais ou sugeridos de conversa, em ambos, Fedro fez uso de *uerba dicendi*, mas também de marcadores de conversação. Assim, para aquele podemos citar o verbo *rogauit* (“perguntou”) presente na fala indireta, no verso 6; para este, o registro da pergunta indireta e da situação que antecedeu a resposta da personagem. Ocorre nessa passagem um par adjacente do tipo pergunta-resposta: a indagação se deu de modo indireto, enquanto que a sua resposta foi direta. Podemos inferir que a raposa entendeu o que foi dito pelo bode pela própria construção frásica utilizada pelo fabulista, utilizando, para tanto, uma oração reduzida de participio presente: *fraudem moliens* (“tramando uma armadilha”). O que serviu para condensar as informações relativas tanto à compreensão da inquirição feita pela outra personagem, quanto ao modo que a responderia.

Com efeito, o momento de interação conversacional pôde ser percebido em razão da própria organização dos elementos na narrativa. Eles são o *uerbum dicendi*, o convite à participação de uma das personagens na conversa e o modo como acontece a resposta. Em tal momento de conversa foi possível identificarmos os cinco elementos fundamentais para o estabelecimento de uma conversa, a saber:

⁶⁸ Cf. Descrição já apresentada na p. 113, tomando por base a definição de Lausberg.

- a) as personagens: o bode e a raposa;
- b) estabelece-se uma conversa e uma interação, cada uma em sua vez;
- c) embora constatemos um momento sugerido de conversa de pequena extensão, podemos notar uma sequência de ação coordenada sugerida;
- d) as personagens conservam o direito à fala durante um período de tempo;
- e) tanto há uma conversa entre os interactantes, quanto uma sugestão de conversa oferecida pelo autor por meio da própria narrativa aos seus leitores/ouvintes.

Na narrativa, podemos, ainda, evidenciar que não houve uma relação simétrica, mas assimétrica entre as duas personagens, posto que cada uma delas representa papéis sociais diferentes: a raposa simboliza os astutos que não se incomodam em, inclusive, fazer mal ao outro para terem êxito em uma situação adversa; e o bode representa os subjugados. Convém notarmos que, igualmente nesta fábula, somente teve direito à fala direta o animal representante de uma posição de superioridade na hierarquia sócio-cultural, ou seja, a raposa, restando ao bode obedecer e fazer o que lhe fora proposto. Entretanto, na situação comunicativa nesta fábula não há como confirmar de que modo ocorreu uma provável troca de turnos entre os falantes, mas é possível inferi-la em razão do elemento de natureza conversacional referido: a informação que antecede a resposta da raposa para a pergunta do bode. Outrossim, tampouco há como observar os marcadores tanto suprasegmentais quanto os não-verbais, mas podemos firmar uma inferência na atitude e comportamentos possíveis da raposa, ao arquitetar um artil para a outra.

Na fábula IV, 9, podemos identificar os recursos utilizados pelo fabulista para colocar a raposa no centro do enredo, bem como para apresentar um discurso a partir de um outro discurso anterior (de Esopo) e tanto um quanto o outro se constituíram como os elementos basilares desta narrativa. Observamos, finalmente, que apesar de toda a situação apresentada, houve um indicativo espacial – o poço, embora não se saiba onde ele se situa –, mas não há nenhuma marcação definitiva de tempo, a não ser o momento do encontro dos animais e sua troca de informações.

Malas esse diuitias (IV, 12)

*Opes inuisae merito sunt forti uiro,
quia diues arca ueram laudem intercipit.*

*Caelo receptus propter uirtutem Hercules
cum gratulantes persalutasset deos,
ueniente Pluto, qui Fortunae est filius,
auertit oculos. Causam quaesiuit pater.
«Odi» inquit «illum, quia malis amicus est
simulque obiecto cuncta corrumpit lucro».*

5

As riquezas são ruins

As riquezas são merecidamente detestadas pelo varão forte, porque um cofre rico roubou o valor verdadeiro.

Como Hércules, recebido pelo céu por causa de uma virtude, tivesse saudado os deuses que congratulam, ao vir Pluto, aquele que é filho da Fortuna, este desviou os olhos. O pai procurou saber a causa. Disse: “aborreço-o porque ele é amigo dos maus e corrompe igualmente todas as coisas com um ganho”.

O tema cínico contra as riquezas e o desejo de obtê-las são os elementos que vão desencadear o enredo desta narrativa. Fedro se espelhou em um discurso apresentado igualmente por Esopo, mas de forma diversa. A fábula apresenta a celebração dos feitos de Hércules no Olimpo: este saudou a todos os deuses, exceto Pluto. Ao perceber isso, Júpiter desejou saber o motivo pelo qual Hércules agiu daquele modo. Hércules informou que não gostava de Pluto, por ser ele amigo dos maus e por corromper as pessoas com recebimento de dinheiro.

A versão fabulística de Fedro para este tema se difere daquela de Esopo por se apresentar de modo mais resumido. Fedro sintetizou as ideias expostas sob o prisma de Esopo, mas insistiu em usar de promítio e de fechamento para enfatizar o tema do lucro (*lucro*). Nesta, Fedro ressaltou o tema cínico não só na estrutura da fábula, mas também na própria escolha das personagens: Hércules e Pluto, personagens mitológicas, que representavam, respectivamente, o ideal cínico de vigor e o ideal da riqueza. Com isso, Fedro primou por dualizar duas concepções distintas de valores morais: a valorização da virtude e a condenação da riqueza.

Fedro, nos versos 1-2, referentes ao promítio, fez uso da ênfase da posição inicial e final de verso para enfatizar o ensinamento moralizante escolhido: a valorização da virtude em detrimento da riqueza (bens materiais), ojerizados pelos cínicos, porque os atrapalhava na obtenção dos verdadeiros bens: a felicidade e a

virtude. No verso 3, notamos a presença da palavra *uirtus*⁶⁹ (“virtude”), relacionada aos feitos de Hércules. Convém salientarmos que esta palavra consiste em um valor moral tipicamente romano.

No verso 4, Fedro destacou o início do conflito a ser desenvolvido no enredo: *cum gratulantes persalutasset deos* (“como... saudado os deuses que congratulam”), iniciando-se o desdobramento da ação no verso 5, onde Fedro usou de uma oração adjetiva não só para explicar a origem de Pluto⁷⁰, consoante uma abordagem simbólica, mas também para destacar a sua condição de *filius* (“filho”) de uma deusa relacionada, entre outros sentidos, aos bens materiais. No desfecho da fábula (versos 7-8), Fedro reforçou o tema e a questão de *lucro* (“com o ganho”). Para tanto, iniciou o verso 7 com o verbo *odi* (“aborreço”) em uma posição de ênfase; e finalizou a explicação acerca do motivo desta ojeriza no final do verso 8.

No decorrer da análise, podemos perceber o discurso entre esta versão e aquela apresentada por Esopo; preserva-se um diálogo entre as duas narrativas a partir do momento em que ambas não só relatam a mesma história, mas fazem isso as ambientando num mesmo sistema político de rigor, de críticas às condutas pessoais dos cidadãos, que não podiam expor abertamente seus sentimentos. Além disso, observamos os elementos contribuidores para a constituição de um discurso: há uma relação de força entre a posição de Júpiter e a de Hércules, não obstante os dois serem figuras mitológicas, o primeiro detém o poder supremo, é ele quem comanda todos os demais e, por isso, é chamado *pater* (“pai”). A relação de antecipação pode ser observada no momento em que Júpiter se antecipa a qualquer justificativa sobre o movimento de antipatia empreendido por Hércules com relação a Pluto, perguntando-lhe o motivo. Por certo que Júpiter, como pai, deveria ter noção de todos os fatos, mas prefere ouvir da boca de Hércules o motivo que desencadeia a aversão, possibilitando ao público que porventura não estivesse bem a par da hierarquia celeste conhecer a história por completo.

⁶⁹ Segunda Pereira (2002: 405-406), entre outras informações, a *uirtus* é “um dos mais complexos, por sinal, porquanto nele se fundem ideias gregas e romanas./ Associada tão de perto a *honor* que ambas as personificações partilhavam do culto num templo desde a Segunda Guerra Púnica e figuram simultaneamente em moedas, podemos dizer, como KARL BÜCHNER, que *honor* é exterior, *uirtus* interior a quem a possui [...]. Tudo isto significa que *Virtus* era sentida como um valor fundamentalmente romano, não obstante o paralelismo que acusa com o conceito grego correspondente”.

⁷⁰ Sobre isso, Solimano (2010: 199), assim nos diz: “*Alla genealogia tradizionale, che dice Pluto figlio di Iasione e Demetra, Fedro preferisce la genealogia simbolica che fa di Pluto il figlio della Fortuna. Una derivazione simile mette meglio in evidenza l’aspetto negativo del dio, figlio di una divinità “cieca”, che distribuisce ciecamente i suoi doni. Del resto Pluto è cieco lui stesso già in Aristofane e secondo la saggezza popolare.*”

A contextualização do enredo e o início e desenvolvimento da situação se concentraram nos cinco primeiros versos; a partir do verso 6, portanto, inicia-se o momento sugerido de conversa entre dois dos participantes: Júpiter e Hércules, que já aponta para o desfecho da fábula. Para tanto, Fedro fez uso de *uerba dicendi* e de uma estrutura peculiar a um momento conversacional: o primeiro momento sugerido de conversa deu-se por meio de uma fala indireta (pergunta), enquanto que o segundo ocorreu de modo direto (resposta). Mais uma vez podemos notar no relato um par adjacente de pergunta-resposta, sendo, portanto, significativo para podermos sugerir que houve uma interação entre os interactantes, servindo para demonstrar que um compreendeu o que foi dito pelo outro.

Na única troca de momentos de fala entre eles, podemos observar os cinco elementos que fundamentam uma conversação:

- a) Júpiter e Hércules;
- b) cada uma delas falou (de modo indireto e direto) e interagiu, respeitando a sua vez;
- c) podemos notar um momento sugerido de ação coordenada;
- d) elas mantiveram a conversa, durante um tempo;
- e) não só a conversa (pergunta/indireta; e a resposta/direta), mas também a própria fábula sugere um caráter dialógico entre a narrativa e seus leitores/ouvintes.

Nessa fábula, ainda, podemos evidenciar uma relação simétrica entre as personagens. Tanto uma quanto a outra desempenham o mesmo papel social: superior (deuses). Por isso, receberam, a princípio, uma condição de igualdade no direito à fala. Em verdade, Júpiter, como pai, tem uma relação superior a seu filho. Com efeito, em tal narrativa, observamos o destaque dado por Fedro ao tema das riquezas e da vontade de consegui-las, utilizando-se de alguns recursos estilísticos e literários para conferir uma ênfase a isso.

6- CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa Tese, portanto, tentou evidenciar como o autor Fedro constituiu algumas de suas narrativas ao abordar temas políticos e sociais, utilizando, para tanto, por vezes a figura de Esopo como a *auctoritas* que lhe serviria de modelo e inspiração, ora atuando como personagem, ora como exemplo. Pudemos vislumbrar, em algumas fábulas determinadas, o registro de assuntos diversos – como a imutabilidade da mente de pessoas simplórias, o apego a futilidades, como bens materiais, a presunção etc – acerca da realidade social contemporânea de Fedro, cujo tom ora era sarcástico, ora crítico. Notamos que, na maioria das vezes, Esopo se evidenciou nas fábulas na função de *homo doctus* ou na de inspiração enquanto modelo/referência no mesmo gênero narrativo.

A presente Tese dividiu-se em quatro partes de observação: a primeira delas contemplou somente algumas informações quanto aos princípios da AC e da AD⁷¹. A segunda revelou aos leitores uma abordagem para a constituição das fábulas e para a forma e expressão vistas, sobretudo em Grécia e Roma. A terceira parte apresentou o momento político e social de Roma à época da escritura das fábulas e do sistema educacional romano, ambos tratados aqui com o intuito de entender quais poderiam ser as possíveis influências de natureza histórico-social e literária que Fedro empreendeu, e que contribuíram na constituição dos dizeres e conversas presentes em suas fábulas. É mister salientarmos que não há muitas informações sobre a vida de Fedro, salvo aquelas apresentadas por ele mesmo, sobretudo no Livro III de sua obra (no prólogo e no epílogo), fora disso são escassos os comentários sobre sua figura. A quarta parte expôs uma possibilidade de interpretação das fábulas de Fedro, divididas em três partes.

Todas as etapas da Tese contribuíram para observarmos a constituição das fábulas desde o período arcaico e clássico e o de seu desenvolvimento. Este é o mesmo em que há a atuação de Fedro. Tal iniciativa tornou-se fundamental para que pudessemos compreender mais adequadamente como o fabulista foi elaborando as suas fábulas. Ou seja, isso foi importante para que tivéssemos os arcabouços e subsídios necessários para conjecturar e, sobretudo identificar as possíveis influências estilísticas

⁷¹ Por uma vez mais, lembramos que o foco de nossas reflexões nessa Tese é o estudo do próprio gênero narrativo, tendo, para tanto, a preocupação de observar os elementos e características das fábulas sob um viés possível quanto à origem delas – o escolhido por nós foi o greco-romano –. Logo, tanto uma perspectiva científica quanto a outra serviram como instrumentais para podermos identificar o modo eleito por Fedro para constituir as suas narrativas e, por consequência, para expressar-se em tempos políticos e sociais conturbados em Roma.

e literárias que colaboraram com Fedro no decurso do processo de elaboração das narrativas. Essas que lhe permitiram criar os mecanismos essenciais para a exposição daquilo que julgava ser mais pertinente para compor os argumentos e as informações constituintes de suas fábulas.

Desse modo, constatamos que Fedro se utilizou de contribuições advindas de alguns princípios como os estilísticos e literários, por exemplo, provindo das correntes filosóficas cínica e estoica. Tanto uma quanto a outra se mostraram relevantes para Fedro, sobretudo ao constituir nas narrativas as três finalidades basilares das fábulas: ensinamento, diversão e satirização. Apesar de serem apresentadas como finalidades do autor, elas já eram tratadas como características do gênero narrativo, dadas em três momentos distintos de sua evolução, isto é, quando se origina, forma e desenvolve (Cf. FERRER, 2011: 24-25⁷²). Logo, Fedro resgata-as e apresenta-as de modo reformulado, adaptando-as ao contexto histórico-social em que estava. Além disso, tinha a colaboração das influências filosóficas de matizes: cínico e estoico nesta labuta.

Igualmente, encontramos, em vários momentos de exposição, a presença de princípios provenientes da retórica. Na fábula, I, 10, por exemplo, vemos de modo explícito o uso de uma construção narrativa, em que se apresentava o ambiente semelhante àquele de uma situação ocorrida em um julgamento. Ou ainda na fábula IV, 5 em que pudemos evidenciar o registro de uma narrativa parecida com aquelas utilizadas no estudo de elementos retóricos (a *controuersia*; para tanto, vide a página 103).

É mister lembrarmos ainda que tal manifestação oral era comum até a época de produção de Esopo, pois, desde o período predecessor, as formas de expressão artísticas estavam atreladas ao registro oral e pictórico como o das pinturas rupestres. Esta se deu com a participação de Esopo como personagem, desempenhando uma de suas funções bastante habitual na narrativa: a de *homo doctus*. A *auctoritas* que representava, em razão de seu próprio papel social, permitia-lhe atribuir à narrativa uma carga de

⁷² Ferrer nos informa que: “*vamos a referirnos a las finalidades que Fedro persigue con sus fábulas: es el propio autor latino el que nos dice lo que pretende en los prólogos de sus libros; tres son las principales finalidades de sus fábulas: divertir, satirizar, enseñar. Se trata, pues, de las tres finalidades de la fábula que encontramos en tres momentos históricos de la misma: su origen, su formación y su desarrollo... esta finalidad satírica de crítica, ataque y, a la vez, defensa propia es muy característica de Fedro y es la que más le aleja de su tiempo, pues no podemos olvidar que en tiempos del propio Fedro, la finalidad primordial de la fábula era la enseñanza, precisamente la otra pretensión anunciada por Fedro y que tiene su origen en los cínicos y, sobre todo, en los estoicos, en cuanto enseñanza moral o ética y relacionada con las leyes de la naturaleza./No podemos olvidar, aunque lo consideremos lejos de las intenciones de Fedro, la finalidad retórica de las fábulas, basada en la enseñanza fundamentalmente gramatical, esto es como ejercicio de composición y redacción*”.

significado suficiente para que atingisse uma das finalidades da fábula: o caráter de ensino (moralizante e ético).

A busca da legitimidade estava delineada: o gênero fora criado por Esopo; ele ainda aparecia juntamente com outros sábios nas narrativas fedrianas. Isso permitia que, a princípio, a preocupação de verossimilhança existisse, sem que Fedro estivesse diretamente envolvido com as possíveis leituras e interpretações realizadas pelos leitores/ouvintes das fábulas.

No entanto, Fedro, em virtude de suas qualidades artísticas e de engajamento motivado por suas crenças, foi mais longe e não se calou em face das injustiças e crueldades praticadas. Apesar das perseguições e sofrimentos, permaneceu em sua labuta por expor os abusos praticados pelos mais poderosos.

A título de identificação dos assuntos, dividimos a nossa análise em três contextos de estudo: fábulas em que Esopo surgiu como personagem; fábulas em que o mesmo tinha presença atuante somente como inspiração literária; e, por fim, as fábulas em que constatamos, com uma maior clareza e em maior quantidade, a presença de momentos dialógicos e conversacionais, não necessariamente apresentando Esopo como personagem.

Assim, valemo-nos das contribuições oriundas dos preceitos da Análise da Conversação, da Análise do Discurso e de aspectos sobre o gênero narrativo e o momento histórico para tentar construir uma análise nossa que pudesse dar conta de uma pesquisa ainda não desenvolvida no estudo das fábulas latinas. A Análise da Conversação mostrou-se relevante para comprovarmos que, em um texto, a presença de momentos estruturados de interação verbal pode não só existir no registro oral da fala, mas também ser mantida, com algumas limitações, em seu registro escrito. A fábula manifestou-se um gênero bastante profícuo, porque já traz, desde a sua origem e estrutura, um formato oralizante de relato. Logo, a Análise da Conversação, esta nos ajudou a verificar os momentos reais ou sugeridos de conversa mantidos após a escritura dos diálogos e a importância deles, juntamente com os artifícios estilísticos utilizados por Fedro na construção dos enredos das fábulas, tais como o uso de ironias, personificação, entre outros.

A Análise do Discurso, por sua vez, permitiu-nos perceber alguns elementos presentes e/ou suscitados nas fábulas como os de natureza discursiva e, talvez, ideológica de Fedro. Esta abordagem, entre outras informações, mostra-nos que um usuário de uma dada língua está impregnado de um discurso de cunho ideológico, talvez

proveniente das contribuições advindas de outros sujeitos pertencentes à mesma comunidade linguística, a saber, a Roma da época Júlio-claudiana. Tais informações discursivas constitutivas do dizer dos falantes encontram-se resguardadas em sua memória social e, no momento de elaboração e de execução da fala, o falante as acessa. Portanto, a voz das personagens e do narrador não é a materialização da intenção discursiva de somente um indivíduo, mas do cabedal disponibilizado em sua memória coletiva.

Para entendermos melhor como Fedro constituiu as suas fábulas, tornou-se necessário estudarmos o gênero narrativo e o momento histórico no período de elaboração da obra. Por meio do estudo de cada uma destas escolhas pudemos apreender, entre outras informações, algumas particularidades do autor.

Fedro foi se distanciando cada vez mais de seu modelo predecessor em cada um dos livros por ele elaborado, iniciando seu primeiro livro ainda fortemente inspirado em Esopo, mas sempre reelaborando as próprias narrativas, mostrando um percurso novo a cada fábula. Portanto, a participação de Esopo nas fábulas como personagem ou modelo inspirador, na verdade, servia ora para legitimar o dito de Fedro, ora para demonstrar a supremacia quanto ao seu engenho artístico. Caberia a Esopo se tornar o representante no gênero de um possível “inventor” das fábulas em forma escrita, dando, dessa forma, suporte para Fedro poder trabalhar o gênero, sem se deixar perturbar pelas considerações literárias quanto ao gênero: se era, de fato, um gênero, ou se servia tão somente para exemplificar outros gêneros narrativos, servindo, talvez, como um momento de digressão.

O gênero narrativo em questão permitiu-nos a aplicação de alguns dos preceitos tanto advindos da Análise da Conversação quanto da Análise do Discurso, pois, respectivamente, a fábula traz desde a sua gênese um caráter oral; e consiste em um exemplo satisfatório de registro da perspectiva discursiva inerente aos sujeitos pertencentes a uma comunidade linguística. Em outras palavras, tais contribuições se tornaram viáveis em nosso estudo das fábulas fedrianas, entre outras coisas, porque as fábulas apresentam, como uma de suas características, o caráter oral que contribuiu com a possível tendência de Fedro de tentar recriar um ambiente de interação verbal em que fosse resguardado o “tom de conversa”. Assim, registrou a troca de turnos conversacionais como é de se esperar em uma situação conversacional (perspectiva conversacional de análise), bem como pelas informações discursivas armazenadas em

sua memória coletiva e suscitadas no momento em que desenvolve o seu dizer como narrador – autor (abordagem discursiva).

O dito do narrador/autor está impregnado das contribuições advindas de outras vozes pertencentes aos sujeitos do Império Romano, dentro ou fora de Roma. Desse modo, Fedro é a voz legitimada por seu papel social (escritor) para representar aqueles que não podiam ou não tinham como se expressar, haja vista as circunstâncias de opressão política com relação a críticas à forma de governo. Assim sendo, só através de uma literatura, digamos, camuflada com personagens não identificáveis seria possível se falar mais abertamente dos problemas sociais.

A linguagem de Fedro, por este motivo, deveria ser acessível a qualquer nível social, mas vale lembrar que apenas as pessoas com certo nível educacional poderiam ter acesso à obra. Ainda vale ressaltar que os recursos utilizados pelo autor, como construções próprias à língua de uma época pós-clássica – aqui entendida como o período final da República e o período augustano –, não deveriam ser entendidos por qualquer indivíduo, a não ser que possuísse instrução e frequentasse bibliotecas ou tivesse pleno acesso às obras literárias. Inegável é, entretanto, que o autor se valia de uma forma narrativa, já que próxima do linguajar popular pelo tom conversacional, que tornava o assunto mais prazeroso à leitura, usando tanto um tom mais solene, quanto um mais simples, dependendo do momento da narrativa. A escolha do gênero fabulístico tornou-se bastante eficiente para isso, pois, por meio de sua estrutura alegórica, servia para versar sobre temas bastante complexos acerca da sociedade conturbada daquele tempo sem perder as funções tradicionais da fábula.

7- BIBLIOGRAFIA

a) Fontes antigas:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. *Retórica*. Trad. de Manuel Alexandre Júnior *et al.*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- BABRIUS/ PHAEDRUS. *Fables*. Trad. Bem Edwin Perry. London: Harvard University Press, 1965.
- ÉSOPE. *Fables*. Texte établi et traduit par Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1996.
- ESOPO. *Fábulas completas*. Trad. de Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HERÓDOTO. *História*. Livro II. Trad. de J. Brito Broca. São Paulo; Rio de Janeiro; Porto Alegre: W. M. Jackson Editores, 1952.
- PHAEDRUS. *Phaedri Augusti liberti fabulae Aesopiae*. Prima editio critica cum integra varietate. Turici: Typis Orellii, Fuesslini et sociorum, 1831.
- PHÉDRE. *Fables*. Texte établi et traduit par Alice Brenot. Paris: Les Belles Lettres, 1924.
- _____. *Fables*. Texte établi et traduit par Alice Brenot. 3ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1969.
- QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituzione Oratoria*. Il libro décimo. Commentato da Domenico Bassi. Torino: Casa Editrice Ermano Loescher, 1910.

b) Fontes modernas:

- ADRADOS, Francisco Rodríguez. *El mundo de la lírica Griega antigua*. Madrid: Alianza, 1981.
- _____. *De Esopo al Lazarillo*. Huelva: Universidad de Huelva, 2005.
- ALFÖLDY, Géza. *A história social de Roma*. Trad. de Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- BALSDON, J. P. V. D. (Org.). *O mundo romano*. Trad. de Victor M. de Moraes. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

- BAYET, Jean. *Literatura latina*. Trad. Andrés Espinosa Alarcón. Barcelona: Editorial Ariel, 1981.
- BIELER, Ludwig. *Historia de la literatura romana*. Madrid: Gredos, 1992.
- BORNECQUE, Henri *et al.* *Roma e os romanos: literatura, história, antiguidades*. Trad. de Alceu Dias Lima. São Paulo: EPU/ EDUSP, 2002.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- CARCOPINO, Jérôme. *Roma no apogeu do Império*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2008.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1996.
- CITRONI, M. *et al.* *Literatura de Roma antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- CODOÑER, Carmen (ed.). *Historia de la literatura latina*. Madri: Cátedra, 2011.
- DESBORDES, Françoise. *Concepções sobre a escrita na Roma Antiga*. Trad. de Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Ática, 1995.
- DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Org.). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.
- DIJK, Teun A. van. *Discurso e poder*. Trad. de Judith Hoffngel *et al.* São Paulo: Contexto, 2010.
- DUBY, Georges (Org.). *A civilização latina – dos tempos antigos ao mundo moderno*. Trad. de Isabel St. Aubyn. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ERNOUT, Alfred. *Syntaxe latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951.
- FARIA, Ernesto. *Gramática da língua latina*. 2ª ed. Brasília: FAE, 1995.
- _____. *Dicionário escolar latino-português*. Brasília: FAE, 1994.

- FERRER, Almudena Zapata. “Introducción”; IN: *Fábulas de Fedro*. Madrid: Alianza Editorial, 2011; pp. 9-39.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2007.
- FUNARI, Pedro Paulo. *Grécia e Roma*. São Paulo: Contexto, 2004.
- _____. *A vida quotidiana na Roma antiga*. São Paulo: Annablume, 2009.
- GAYO, Gaspar Morocho. “Introducción”; IN: *Antología de fábulas griegas: Esopo y Babrio*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1994.
- GRANT, Michael. *História resumida da civilização clássica*. Trad. de Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- GRIMAL, Pierre. *A civilização romana*. Trad. de Isabel St. Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. de Victor Jabouille. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- _____. *A vida em Roma na Antiguidade*. Trad. de Victor Jabouille, João Daniel Lourenço e Maria Cristina Pimentel. Portugal: Publicações Europa-América, 1995.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- HERRMANN, Léon. *Phèdre et ses fables*. Leiden: R. J. Brill, 1950.
- JOHNSTON, Harold W. *La vida en la antigua Roma*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Análise da conversação: princípios e métodos*. Trad. de Carlos Piovezani Filho. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- LARROYO, Francisco. *História geral da pedagogia*. Trad. de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1993.
- _____. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da conversação*. São Paulo: Ática, 2006.
- MARMORALE, Enzo V. *História da literatura latina*. Trad. de João Bartolomeu Júnior. Lisboa: Estúdios Cor, 1987.
- MAROUZEAU, J. *Traité de Stylistique Latine*. Paris: Les Belles Lettres, 1954.
- MARROU, Henri-Irénée. *História da educação na Antiguidade*. Trad. de Mário Leônidas Casanova. São Paulo: EPU; Brasília, INL, 1975.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

- _____. *A criação literária poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MONTANELLI, Indro. *Historia de Roma*. Barcelona: Plaza y Janés, 2001.
- NÚÑEZ, Manuel Mañas. “Introducción”; IN: *Fábulas de Fedro/Aviano*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 2012.
- Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa*. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, Secretaria de Educação Fundamental, 1998.
- PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Trad. de Manuel Losa, S. J. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- PEREIRA, Maria H. da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. Volume 2: Cultura romana. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- PICHON, René. *Histoire de la littérature latine*. 3 ed. Paris: Hachette, 1903.
- POULLAIN, Philippe. *História breve da literatura latina*. Lisboa: Verbo, 1964.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de narratologia*. 7ª ed. Coimbra: Almedina, 2011.
- ROLDÁN, José Manuel. *Césares: Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón la primera dinastía de la Roma imperial*. Madrid: La esfera de los Libros, 2008.
- ROSTOVTZEFF, M. *História de Roma*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- ROULAND, Norbert. *Roma, democracia impossível? Os agentes do poder na urbe romana*. Brasília: EdUNB, 1997.
- RUBIO, Lisardo. *Introducción a la sintaxis estructural del Latín*. 3ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, 1989.
- SANT’ANNA, Marco Antônio Domingues. *O gênero da parábola*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2006.
- SOLIMANO, Giannina. “Introduzione”; IN: *Favole*. Italy: Garzanti Libri, 2010.
- SOUSA, Manuel Avela de. *As fábulas de Esopo: em texto bilíngue greco-português*. Rio de Janeiro: Thex Ed., 2002.

- TEIXEIRA, Auto Lyra. *O Hípias maior de Platão: uma abordagem conversacional*. Tese de doutorado em Letras Clássicas. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- _____. “Análise da conversação e textos clássicos: um diálogo possível”; IN: *Calíope: Presença Clássica*. Número 18. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino português*. Porto: Gráficos Reunidos, 2002.
- TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e lingüística*. Trad. Rodolfo Ilari; revisão técnica Ingedore Villaça Koch, Thaïs Cristófaro Silva. São Paulo: Contexto, 2008.
- VIEIRA, Ana Thereza B. “Aviano: uma nova perspectiva para as fábulas latinas”; IN: *Calíope: Presença Clássica*. Número 11. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- _____. *A sobrevivência das fábulas de Fedro*. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

c) **On-line:**

- PORTELLA, Oswaldo O. *A fábula*. Paraná: UFPR. Disponível em <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19338/12634>. Acesso em: 13/08/2014.