

EDUARDO COLEONE

**MILLÔR FERNANDES – ANÁLISE DO ESTILO DE UM
ESCRITOR SEM ESTILO ATRAVÉS DE SUAS
FABULOSAS FÁBULAS**



**ARARAQUARA – SP
2008**

EDUARDO COLEONE

**MILLÔR FERNANDES – ANÁLISE DO ESTILO DE UM ESCRITOR SEM
ESTILO ATRAVÉS DE SUAS FABULOSAS FÁBULAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

LINHA DE PESQUISA: RELAÇÕES
INTERSEMIÓTICAS

ORIENTADORA: MARIA DE LOURDES ORTIZ
GANDINI BALDAN

**ARARAQUARA-SP
2008**

Muitos e muitos séculos antes de Esopo já havia lobos vestidos na pele de cordeiros. O homem ainda não tinha inventado as cidades quando raposas finórias e sem escrúpulos arrancavam queijos do bico de corvos ingênuos. E quando o último homem estiver apertando o último botão atômico, ainda haverá sapos coaxando nos pântanos, cantando as glórias e a sedução do lodo.

Millôr Fernandes

Dedico esta dissertação às circunstâncias. O trabalho ora apresentado é fruto das circunstâncias. Em seguida, dedico cada palavra coesa e pertinente deste texto às pessoas que estiveram comigo nos momentos mais difíceis de toda minha vida, que coincidem acidentalmente com o período do curso de mestrado. Às pessoas persistentes, às lutadoras, às que ignoram obstáculos, às que acordam cedo, às que bebem o vinagre e o vinho. E dedico ainda aos meus pais e meus amigos, fontes seguras de algum conforto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço profunda e irretocavelmente à MARIA DE LOURDES ORTIZ GANDINI BALDAN, a Ude, que acreditou na possibilidade da concretização desse trabalho desde as nossas primeiras conversas há anos, mesmo sem nunca ter sido minha professora. A paciência com a qual lidou com minha inexperiência acadêmica e com todos os muitos transtornos ocorridos durante o percurso gerativo dessa dissertação foi hercúlea. Espero poder retribuir um dia num plano de situações mais sereno e menos atribulado.

À Maria Clara Bombarda de Brito, a Clara, que também dispensou paciência e atenção infinitas, sempre foi solícita nos momentos de maior necessidade e dificuldade e sempre desempenhou suas funções na seção de Estudos Literários da Pós-Graduação de maneira irrepreensível.

À Deus, que impôs tantas dificuldades e tanto sofrimento no caminho, só para mostrar que tudo é ainda mais difícil do que parece. E ao mesmo Deus, por garantir-me o direito de estar vivo, com relativa saúde, gozando do prazer de conviver com as pessoas acima citadas, meus amigos e demais pessoas queridas.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nossa pretensão primeira seria abordar e estudar sob à luz semiótica as obras completas do carioca Millôr Fernandes, tarefa que verificou-se impossível para o período de tempo que o mestrado comporta. Assim sendo, limitamo-nos às suas composições fabulares em análise comparativa com as fábulas clássicas de Esopo.

Através de pesquisa feita junto às principais obras relacionadas ao gênero fábula, como o indispensável **A tradição da fábula**, de Maria Celeste Consolin Dezotti, chegamos ao primeiro capítulo de nosso trabalho, dando um panorama geral da posição que ocupa a fábula na literatura e também buscando alguns dados históricos que acrescentassem informações sobre essa construção discursiva universal. Ainda nesse capítulo, buscamos apresentar considerações que diferenciassem esse gênero de outras formas exemplares de texto, como o apólogo e a parábola.

E a fábula, justamente por inculcar em seus textos enunciados de querer-dizer, classifica-se como gênero dos textos ou narrativas exemplares. Apontamos ainda nesse primeiro capítulo que a narrativa exemplar se constrói com base no verbo “demonstrar” e que apresenta no seu conjunto três discursos: um narrativo, um interpretativo e um pragmático, ou, em outra classificação, um narrativo, um interpretativo ou moral e outro metalingüístico.

Assim, ainda no primeiro capítulo, começamos a introduzir Millôr Fernandes, fabulista da modernidade, dono das fábulas amorais. Na seqüência, ainda no primeiro capítulo, apontamos algumas fábulas de Millôr que apresentam nítidas características parodísticas em relação às fábulas de Esopo.

No capítulo seguinte, reservado à fundamentação teórica, procuramos trazer ao trabalho definições importantes de termos técnicos utilizados nas análises das fábulas, como a paródia e a ironia, desde as primeiras aparições sociais do termo *eironeia*. Essa figura de pensamento denominada ironia busca trazer o sério travestido de cômico, através da contradição de idéias do que se diz em relação ao que se queria dizer.

Ainda no capítulo de fundamentação teórica, vimos o que é paródia e por que podemos tratar das fábulas de Millôr com esse caráter, já que tratam-se de textos baseados num modo de fazer, num modelo anterior, com um novo papel contextual e social. O procedimento paródico tem algo de carnavalização, já que a paródia apresenta uma oposição ao sério, ao texto oficial, num estado de tensão com o objeto parodiado.

Já no terceiro capítulo, foi apresentado o contexto social, político e histórico da composição das fábulas de Millôr Fernandes, além de um item reservado para a contextualização das fábulas de Esopo.

Tradutor, desenhista, artista plástico, jornalista, frasista, ator, autor de poemas, contos, romances, teatros, fábulas, hai-kais, Millôr Fernandes escreve suas fábulas nos idos dos anos 60, época em que o Brasil contava com um governo repressor militar, onde a país era governado sobretudo sob atos institucionais e decretos-lei baixados de maneira arbitrária pelo comando ditatorial de Médici. Sob todo o autoritarismo da época, Millôr encontra na fórmula textual da fábula uma das maneiras de driblar os censores que investiam pesadamente na análise das criações artísticas da época, buscando indícios de críticas contra o governo e punindo seus autores. Millôr falava de macacos, leões, raposas, cordeiros, lobos. Não falava de seres humanos.

Ainda neste capítulo, inserimos importantes trechos de entrevistas concedidas por Millôr Fernandes em que o autor fala do tema “fábula”. Classificando Esopo como “*um pobre moralista a ser gozado porque é um ícone da bobagem*”, Millôr tece suas fábulas amorais apostando na anti-moral e na linguagem, itens que buscamos analisar com cuidado.

No item reservado a Esopo, contextualizamos histórica e socialmente o fabulista e citamos analiticamente o que os especialistas escreveram sobre o grego, provável precursor desse gênero literário.

No capítulo seguinte, o quarto, buscamos apontar e analisar os pontos de contato entre as fábulas esópicas e as de Millôr Fernandes. Alguns pares de fábulas foram analisados em separado, onde buscamos apontar suas discrepâncias e semelhanças. Toda a ossatura estrutural fabular esópica é

repetida em Millôr, mas justamente as questões ideológicas é que acabam apontando os pontos mais destoantes. Verificamos também que o leitor das fábulas de Millôr familiarizado com as fábulas esópicas será um leitor diferente, receberá um texto distinto daquele que ignora o fabulário do grego.

As fábulas homônimas *O lobo e o cordeiro* foram analisadas através de método comparativo e levantaram diversos pontos importantes sobre essa relação parodística, como por exemplo o uso do artigo definido em Millôr ao se referir às personagens, enquanto que Esopo utilizava-se do indefinido. Em Esopo, temos um lobo e um cordeiro quaisquer. Em Millôr, temos o lobo e o cordeiro. O lobo e o cordeiro de Esopo.

Na seqüência, analisamos outro par homônimo de fábulas. Dessa vez, *A raposa e as uvas* e mais uma vez encontramos na anti-moral de Millôr o principal assunto de nossa análise comparativa. Veremos nesse momento que sem os textos clássicos, onde a moral é infalivelmente reiteração do texto narrativo figurativo que lhe antecede, a anti-moral de Millôr não teria o seu porquê.

No capítulo seguinte, tecemos comparações entre as fábulas de Millôr com as vanguardas européias, como é o caso da inovadora *A raposa e o rode*. Destruição de sintaxe, transgressão às normas de linguagem e recriação de obras de arte através do humor e da irreverência eram algumas das características dessas vanguardas, nas quais tentamos nesse capítulo observar traços que também se observam na composição fabular de Millôr.

Por fim, no sexto capítulo, denominado *O Estilo*, procuramos estilizar Millôr Fernandes enquanto fabulista, ele que se auto-intitula *um escritor sem estilo*. Millôr é o imitador que subverte, é aquele que, assim como La Fontaine ou Monteiro Lobato, tem uma relação intertextual com a obra de Esopo, mas que através de sua anti-moral, cria um estilo novo de fabular. Na seqüência, aparecem as considerações finais, retomando algumas questões que mereciam esse novo destaque e projetando um futuro novo trabalho, esse que abrangeria a obra de Millôr como um todo.

CAPÍTULO 01 – O GÊNERO FÁBULA

Em um momento onde o interesse juvenil pela leitura anda deveras escasso, talvez esse gênero bastante popular possa vir a ser uma tábua de salvação, uma ferramenta utilíssima para o recrutamento de jovens leitores ao mundo da literatura. E o autor contemporâneo Millôr Fernandes, ao resgatar esse gênero de maneira humorada, parece ser um grande agente a convocar leitores jovens para que conheçam e saboreiem a fábula, gênero milenar.

Sobre as origens desse gênero literário, temos registradas opiniões controversas: uma defendendo a gênese fabular como oriunda da Grécia e outra, da Índia. O certo é que a fábula é uma construção discursiva universal, como nos ensina “*A Tradição da Fábula*”, de Maria Celeste Dezotti, onde a autora aproxima a fábula ao ato da fala. Verificaremos, assim, variações nas diversas línguas quando da construção fabular. Contudo, a estrutura de “expressão de dizer” é salvaguardada, assim como ocorre nas parábolas e apólogos, por exemplo. E o que ocorre com esses gêneros literários é uma grande dificuldade em encontrarmos as linhas fronteiriças que os separam justamente por possuírem uma íntima proximidade. Segundo Adelto Gonçalves:

(...) à falta de melhor definição, alguns chamam de fábula o que não passa de parábola e outros consideram apólogo o que melhor seria enquadrado como fábula, já que enfeixaria histórias centradas em animais irracionais. Mas (...) aqui as fronteiras destas formas literárias também são muito fluidas e não se separam com tanta facilidade íntima.

(2005, p.221)

Encontramos no **Dicionário de Termos Literários** (2004), de Massaud Moisés, uma explicação que nos possibilita distingui-los a partir de suas personagens. O apólogo seria protagonizado por objetos inanimados, como pedras, relógios, moedas e outros, enquanto a fábula, por animais irracionais cujo comportamento deixa transparecer uma alusão, satírica ou pedagógica, aos seres humanos (2004, p. 184). Já a parábola distingue-se das outras duas formas literárias pelo fato de ser protagonizada por seres humanos. Próxima da alegoria, apresenta uma lição ética de maneira indireta ou simbólica. Numa prosa altamente metafórica e hermética, veicula-se um saber apenas acessível a iniciados. Embora possamos arrolar exemplos profanos, a parábola identifica-se com o espírito da Bíblia onde existe com abundância. (2004, p. 337).

Ao contrário do que acontece na grande maioria dos gêneros literários, a fábula “quer dizer” e sempre fez referência a tudo que era dito, tudo que era contado. Um grande fabulista, La Fontaine, em sua obra **Fábulas** (2003) diz:

Estas fábulas não são apenas morais, proporcionam ainda outros conhecimentos. Exprimem as propriedades dos animais e os seus diversos caracteres e, por conseguinte, também os nossos, uma vez que somos um apanhado do que há de bom e de mau nas criaturas irracionais. Quando Prometeu quis formar o homem, pegou na qualidade dominante de cada animal: destas peças tão diferentes, compôs a nossa espécie; fez a obra a que chamamos o vulgo. Assim, estas fábulas são um quadro em que cada um de nós se encontra descrito.

(1997, p. 27)

As fábulas sempre estiveram presentes nas falas de heróis e de reis e sempre foram aplicadas em situações específicas por sua importância como analogia. Sobre analogia, segundo Lúcia Fabrini de Almeida,

A analogia é a visão do universo como linguagem: todos os seres se correspondem formando uma rede de relações, um texto. A idéia de analogia constitui o princípio original do homem, sua tradição primeira, e sua função é opor a regularidade à contingência e ao acidente, a semelhança à diferença e à exceção. O universo deixa de estar à deriva e ao sabor do acaso.

(1997, p. 52)

O texto fabular classifica-se entre os textos literários mais populares por tratar-se de atividade sobretudo prosaica, próprio da fala cotidiana, apesar de termos alguns registros gregos arcaicos de fábulas escritas em versos. Contudo, a importância maior do texto fabular é a ação, aquilo que move as personagens, que são, no mais das vezes, simples. As descrições espaciais de ambiente e localização também não têm grande importância nesse tipo de texto, o que acaba enfatizando ainda mais a importância já enorme da moral, da mensagem, classificando a fábula no rol de textos exemplares. A analogia quase automática que se faz, por exemplo, entre a formiga e um sujeito trabalhador é infinitamente mais importante que a personagem formiga por si só. Não fosse suficiente o caráter parabólico que a fábula assume por sua simplicidade e clareza e pelo sentido conotativo das idéias ali elencadas, temos, na grande maioria delas, a presença da moral. Sobre analogia, aliás, podemos citar uma importante asserção feita por Rubem Alves em seu **Ao professor, com o meu carinho**:

“Nietzsche diz que, para se aprender a pensar, é preciso aprender a dançar. O pensamento são as idéias dançando. Há danças dos tipos mais variados, desde a marcha militar até o balé. A analogia é um passo da dança do pensamento. Pela analogia, o pensamento pula de uma coisa que ele conhece para uma coisa que ele não conhece. Aquilo que desconheço é ‘como’ isso que conheço. ‘Como’ não é a mesma coisa que ‘igual’. Na analogia eu não afirmo que aquilo é ‘igual’ a isso. Digo que é ‘como’. É só parecido. A analogia não dá conhecimento preciso sobre o desconhecido – mas o torna familiar. Quando se conhece mesmo, de verdade, não é preciso fazer uso de analogias. Se conheço uma maçã, eu digo ‘maçã’ e pronto. Não vou dizer que ela é ‘como’ uma pêra redonda vermelha. (...) As analogias, assim, não nos dão conhecimento exato. Elas nos introduzem no campo da familiaridade. Por isso os cientistas que acham que ciência é conhecimento exato desprezam o uso das analogias.

(2004, p. 15-16)

O enunciador da fábula antecipa-se ao leitor quando incute em seus textos enunciados de “querer dizer”. Desse modo, a fábula pode ser classificada como gênero dos textos ou narrativas exemplares, como já dissemos. Suleiman, em 1977, em seu **Le récit exemplaire: parabole, fable, roman à thèse**, já havia incluído a fábula nesse tipo de texto. A narrativa exemplar se constrói com base no verbo “demonstrar” e apresenta no seu

conjunto três discursos: um narrativo, um interpretativo e um pragmático. Para Dezotti (2003, p. 23), apoiada em estudo pioneiro de Alceu Dias Lima, esses discursos levarão denominações distintas: o primeiro é o discurso narrativo, o segundo é o discurso interpretativo ou moral e o terceiro é o discurso metalingüístico. Além disso, as fábulas, diferentemente do que rezam nossos manuais atuais e o senso comum, têm também, além de personagens animais, a presença de homens, deuses, plantas, objetos, etc. O que não se pode contestar nem ignorar é esse caráter “exemplar” da fábula, essa face pedagógica, de moldagem de caráter, disciplinadora de condutas, através de uma narrativa concreta. Diz Luciano Pereira:

“(...) Todavia, nas fábulas, tal como na restante literatura alegórica, as intenções são inequivocadamente explicitadas acautelando más interpretações e fornecendo significados pré-existentes. A fábula é reconhecidamente uma técnica mais antiga do que a alegoria. As suas características alegóricas são rudimentares como se tratasse de dois níveis diferenciados de exploração de recursos da significação indireta. Em suma, a fábula depende da justaposição de uma narração exemplar e de um comentário embrionário frequentemente motivado por relações ínfimas e bastante tênues.”

(2003, p. 26)

E o gênero fábula, apesar de possuir sua face ideológica, às vezes redutora e às vezes totalitária, mesmo que reflexiva, vai encontrar em nossos dias um autor carioca, bem humorado, que parece ver este gênero

com olhos poéticos, libertários e encantadores. Opondo este autor, Millôr Fernandes, a Esopo, tido como o primeiro e grande fabulista clássico, apresentamos um grupo de “pares mínimos” fabulares em nosso estudo. Algumas fábulas que apresentam traços dialógicos e relações intertextuais e que estão sendo cuidadosamente analisadas em nosso trabalho são:

ESOPO	MILLÔR
O lobo e o cordeiro	O lobo e o cordeiro
A raposa e as uvas	A raposa e as uvas
A galinha dos ovos de ouro	A galinha dos ovos de ouro
A raposa e o bode	A baposa e o rode

Muitas outras fábulas são aqui citadas, comentadas e analisadas, mas os textos acima foram selecionados e apontados porque são os que apresentam traços de relação mais evidentes. Deixando de lado agora o gênero fábula, o próximo capítulo será reservado à fundamentação teórica, onde tentaremos dar suporte às análises com as definições de alguns termos aqui tratados, como a ironia e a paródia.

CAPÍTULO 02 – FUNDAMENTOS TEÓRICOS – A IRONIA E A PARÓDIA

Nessa parte do trabalho, vamos abordar aspectos teóricos que servirão de fundamentação para nossa pesquisa, possibilitando a análise dos textos através de conceitos de ironia, paródia e outros mais que se apresentarem necessários.

02.1 – A ironia

A ironia, figura de pensamento, tem como característica e propósito dizer o contrário do que se pensa; e seu emissor, quando a produz, costuma, principalmente em paródias, tecer uma crítica que pode ser apenas uma zombaria, uma demonstração de insatisfação. E sendo uma figura de pensamento com esse objetivo de dizer o contrário do que se pode estar pensando, a ironia está presente de maneira forte e definitiva nas paródias, no discurso polifônico da criação sobre uma criação que lhe é anterior. Esse humor provocado pela ironia dentro da paródia busca o sério travestido de cômico. Para Umberto Eco,

O humorismo, portanto, age como o trágico, quem sabe com esta única diferença: no trágico a regra confirmada pertence ao universo narrativo, ou quando é confirmada no nível das estruturas discursivas (o coro trágico) aparece sempre, porém, como enunciada pelas personagens; ao contrário, no humorismo a descrição da regra deveria aparecer como *instância*, mesmo que oculta, da *enunciação*, a voz do autor que reflete sobre as situações sociais nas quais a personagem deveria acreditar. O humorismo excederia, portanto, em termos de distanciamento metalingüístico.

(1984 – p. 351)

A ironia seria, como ensinou Aristóteles, uma atitude intelectual própria de um tipo de homem. E a ironia apresenta aspectos próprios, como a oposição ou contradição de idéias e a já citada diferença do que se diz daquilo que se queria dizer. Se buscarmos sua definição no dicionário, encontraremos:

Ironia – do grego: *eironeia*, “interrogação”, pelo latim: ironia. 1. Modo de exprimir-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio ou com a intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem: Voltaire foi um mestre da ironia. 2. Contraste fortuito que parece um escárnio: ironia do destino. 3. Sarcasmo, zombaria. Ironia Socrática (fil.) modo de interrogar pelo qual Sócrates levava o interlocutor ao reconhecimento de sua própria ignorância.

(Holanda, 1986, p. 969)

Em seu **Ironia e o Irônico**, Mueck nos apresenta o uso do termo *eironeia* nas suas primeiras aparições sociais como conceito. Em Sócrates, o termo significava “uma forma lisonjeira, abjeta, de tapear as pessoas”. Para Demóstenes, um *eironeia* alegava ser incapaz e estava sempre se esquivando de suas responsabilidades enquanto cidadão. Em Teofrasto, o *eironeia* era evasivo e reservado, não deixava transparecer suas inimizades e deixava mentirosas impressões sobre seus atos. Aristóteles considerou a *eironeia* no sentido de dissimulação autodepreciativa. Algum tempo depois, a ironia seria já uma figura de retórica que se caracterizava pelo hábito (intencional) evasivo do discurso. Essa idéia da ironia como texto que diz uma coisa e dá a entender outra (normalmente contrária) impregna-se a partir do Romantismo. Modernamente, algumas classificações teóricas foram criadas para explicar a

ironia, como é o caso, por exemplo, da classificação de Maria Helena Paiva, que em seu *Contribuição para uma estilística da Ironia* (1961) estabelece, nomeia e explica cinco tipos diversos de ironia: a pura, a sátira, a baseada na amenização de idéias, a restritiva e a contornante. A **ironia pura** é a ironia essencial ao termo, aquela que busca expressar o sentido exatamente oposto ao que se diz, apresentando como seqüela, segundo Paiva, o surgimento do cômico. A **ironia sátira** expõe ao ridículo os vícios e defeitos das pessoas ou de ocasiões sociais e se revela ou como resultado de uma deformação ou como cópia fiel de um quadro estabelecido. A **ironia baseada na amenização de idéias** nega a singularidade e qualquer caráter extraordinário que possa diferenciar os humanos, banalizando a individualidade e reduzindo o discurso poético ao fisiológico. A **ironia restritiva** tem certa proximidade com a ironia pura, mas apresenta objetivo negativo, reduzindo termos, afunilando amplitudes para uma particularidade específica. Sua principal característica é a fragmentação. Já a **ironia contornante** busca, como bem diz seu nome, escapar ao percurso linear do discurso, contornando-o e o deformando.

Muitas outras definições à ironia através dos tempos foram atribuídas por diversos estudiosos, mas importa-nos saber aqui que a ironia existe nesse confronto de vozes destoantes, opostas e dialógicas, como é o caso das fábulas aqui analisadas de Millôr em relação às de Esopo.

02.2 – A paródia

Se buscarmos definições em dicionários, encontramos no mais das vezes a paródia como uma imitação que ridiculariza o seu modelo, uma cópia irônica e burlesca. Mais que isso, a paródia assume um papel contextual e social e apresenta-se como uma nova interpretação, uma recriação de algo já existente e conhecido pelo senso comum. Essa adaptação de uma obra primeira, normalmente através da ironia, explora o humor e provoca o riso. Logicamente que é de primordial importância o conhecimento por parte do receptor da obra original, parodiada. Se não conhecer *A galinha dos ovos de ouro* de Esopo, *A galinha dos ovos de ouro* de Millôr nada mais será do que uma simples fábula. E como a fábula, esse ato de fala, foi sendo levado

através dos tempos e dos povos aos quatro cantos do mundo, o efeito paródico é certo quando do consumo do fabulário de Millôr. Linda Hutcheon fala da paródia como repetição e diferença, misto de homenagem e ironia, superposição que incorpora o texto antigo ao novo (1985, p. 16):

Os textos só podem ser entendidos quando situados contra o cenário das convenções de onde emergem; e (...) os mesmos textos contribuem, paradoxalmente, para os cenários que determinam os seus sentidos.

(1985, p. 36)

E essa criação literária paródica é um texto novo. Tenha ele uma relação de negatividade ou de simples homenagem ao texto parodiado, trate-se de um texto literário novo, inédito, ainda que apresente traços evidentemente dialógicos com aquele texto anterior. Em Bakhtin, vemos que o procedimento paródico tem algo de carnavalização, já que a paródia apresenta uma oposição ao sério, ao texto oficial e foi graças à Bakhtin que a paródia começou a ser vista com novos olhos, como texto literário autêntico, diferente da visão da época, que o tinha como algo marginal.

Millôr Fernandes e suas fábulas paródicas trazem para o presente, com muita autoridade e competência, esse gênero literário milenar denominado fábula, transformando-o de maneira crítica e humorística em objeto moderno ao nosso tempo. Há uma definição baseada nos estudos de Bakhtin em Sant'Anna que elucida bastante bem a idéia de paródia das fábulas fabulosas de Millôr em relação às de Esopo, quando contrapõe a estilização e a paródia:

(...) com a paródia é diferente. Aqui também como na estilização, o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz

naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias. Assim, a fusão de vozes, que é possível na estilização (...) não é possível na paródia; as vozes na paródia, não apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonisticamente. É por este motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza.

(1985, p. 14)

Como vimos, a paródia é uma forma de apropriação, mas ao contrário da estilização, busca o desvio quando rompe com o modelo, ainda que sutilmente, de maneira perceptível. Temos, então, na paródia, um texto, a própria paródia, negando outro texto, o parodiado ou homenageado. Vejamos, para reforçar nossa leitura do Millôr fabulista que parodia, outro pequeno excerto de Bakhtin:

Pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar. (...) podem-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro.

(1981, p. 168)

Assim sendo, constatamos que Millôr copia estruturalmente a ossatura das fábulas clássicas, reservando às questões ideológicas o seu fazer paródico:

Não sigo Esopo, um pobre moralista a ser gozado porque é um ícone da bobagem, como a sabedoria popular, que só é sábia porque afirma as coisas de todas as maneiras. A maior parte reacionárias. E acho que já lhe disse isso: o mundo tem mais frescuras do que dramas. Me inclui fora, como dizia CBM.

(Millôr, entrevista anexa)

E vale destacarmos aqui, que a paródia é modernamente uma produção textual de destaque que carece de poder de persuasão, visão social, etc. A paródia seria uma leitura crítica e ao mesmo tempo um reconhecimento do valor do texto parodiado. Algo nesse sentido diz Hutcheon:

Quando falamos de paródia, não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia.

(1985, p. 34)

Mas a paródia não reside aí nesse terreno calmo e pacífico da homenagem e de alguns indícios críticos. Há uma leva de autores que vêem na paródia um modelo negativo de criação, que tem intenção absoluta de

negar e criticar o texto parodiado, como define Flávio Kothe em seu **Paródia & Cia**:

A paródia vive num estado de tensão, pois indica o seu ódio e o seu desprezo para com o texto parodiado (de fato, porém, ela indica o ódio e o desprezo de seu autor e da tendência artística e ideológica a que ele pertence) e, ao mesmo tempo, ela denota o parentesco para com o texto parodiado.

(1980, p. 99)

É claro que a paródia precisará apresentar um certo parentesco com o texto parodiado e com as idéias ali inseridas. Todavia, a paródia apresenta algo de rebeldia, rompimento com o tradicional, desmascaramento e essa relação ambígua ou espírito de tensão de que fala Kothe. Nas fábulas de Millôr, não é diferente. E essa relação do Millôr, artista nacional, com as fábulas pode ser mais bem entendida pelos ensinamentos de Sant'Anna (1985), que aproxima a paródia dos textos marginais, com pouco espaço nos periódicos que se consideravam "sérios". A paródia, então, precisa aniquilar uma obra de arte anterior para fazer florescer essa nova, detona o modelo original para sobressair o seu. E aí, como já salientamos algumas vezes, é de suma importância que exista nos receptores uma familiarização suficiente com o discurso parodiado. Mais que tudo, a produção paródica é uma criação questionadora.

CAPÍTULO 03 – MILLÔR FERNANDES E ESOPO - O CONTEXTO SOCIAL, POLÍTICO E HISTÓRICO

Auto-intitulado “escritor sem estilo”, Millôr nasceu Milton Fernandes, em 1924, no Rio de Janeiro. Essa alcunha, dada a si próprio, de escritor “sem estilo” foi o que mais nos motivou a desenvolver este trabalho da forma como o fizemos. Quase um Leonardo da Vinci brasileiro de tão “multiprofissional”, é tradutor, desenhista, artista plástico, jornalista, frasista, ator, autor de poemas, contos, romances, teatros, fábulas, hai-kais, ativista político engajado... ateu convicto, perdeu o pai com um ano e a mãe com dez. Jornalista desde muito moço, viveu período bastante turbulento como membro engajado do periódico ‘O Pasquim’. Hoje atua ativamente na produção artística nacional, sobretudo em seu site (<http://www2.uol.com.br/millor>). Em sua produção, Millôr conta com vários roteiros para o cinema, como **Últimos diálogos**, com Walter Salles, muitas peças de teatro e outras tantas traduções de peças, como **A Megera Domada**, de Shakespeare e **O Jardim das Cerejeiras**, de Tchecov. Entre sua vastíssima obra e seus mais de trinta livros, podemos destacar as **Fábulas Fabulosas**, nosso objeto de análise.

E é claro que há toda uma importância contextual social e histórica que envolve essa criação literária, dando-lhe ao mesmo tempo terreno e impondo-lhe restrições. Como bem disse Foucault:

“(...) em toda a sociedade, a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”

(1999, p. 9).

Justamente por esse poder incontestável que é inerente ao discurso, que o mesmo acaba sendo interdito e comandado em determinadas conjunturas sociais. E a produção de discurso está atrelada às questões históricas e sociais da época e ainda à formação e à postura ideológica do criador. Em meio a uma situação política e social bastante conturbada, Millôr Fernandes escreve suas **Fábulas Fabulosas** (1963), título que para o autor *não passa de mero trocadilho* (entrevista abaixo), mas que pode estar intimamente ligado com sua maneira de construir fábulas, se pensarmos que o título “fábulas fabulosas” sugere a velha fórmula matemática do “menos com menos dá mais”. Alegoria alegórica. Representação representativa. Mentira mentirosa.

Por agora, voltemos ao Brasil nos idos dos anos 60, quando da implantação da ditadura militar. Médici basicamente governava através de decretos-leis, apoiado no CSN (Conselho de Segurança Nacional), amparado sobretudo pelo Ato Institucional nº 5 e na Lei da Segurança Nacional. O governo militar tinha como principal característica o autoritarismo; a arbitrariedade na tomada de decisões e resoluções era a tônica. Além da censura, tínhamos a tortura, as prisões, o exílio e o “sumiço” de quem quisesse desafiar o poder ditatorial. Em **A década de 70; apogeu e crise da ditadura militar brasileira**, Nadine Habert diz que

(...) o humor e a sátira foram afiados instrumentos de crítica e, nesta linha, marcaram época nomes como os de Millôr, Henfil, Jaguar, Ziraldo, entre outros, e O Pasquim (desde 1969), que inaugurou um estilo jornalístico, debochado e satírico, atacando e ridicularizando os descabros e obscurantismo do regime. (...)

(1996, p. 39)

Foram nessas circunstâncias nada favoráveis (ou incrivelmente propícias, dependendo do ponto de vista) que Millôr compôs e publicou seu

fabulário, com o reflexo dessa sociedade em alvoroço total, mas fugindo do modelo didático-pedagógico, verificado nas composições fabulares clássicas, em favor de uma criação mais voltada à comicidade e à irreverência, em meio a movimentos políticos e trabalhistas, lutas por salários, greves, atos de contestação se multiplicando, ruas como palco de manifestações estudantis, sindicatos, um verdadeiro caos social.

Em toda organização social onde há repressão, quem cria se vê obrigado a burlar as coerções do discurso, buscar outras formas de dizer aquilo que se encontra interdito, impedido naquele momento. Talvez a utilização da fábula tenha sido escolhida por Millôr justamente por seu caráter alegórico, manobra discursiva que acaba evitando um confronto mais evidente e, por conseguinte, inferiormente desigual com as forças militares repressoras, já que a fábula acaba passando pelas mãos dos censores sem que os mesmos possam apontar evidências de subversão contra o regime. E Millôr definitivamente não é o fabulista tradicional, clássico, mas o autor da anti-moral através da irreverência, retratando esse contexto sócio-histórico de poder, repressão, dominação, autoritarismo através das personagens fabulares. Podemos exemplificar com a fábula do leão de “*O Rei dos Animais*”, que corre a floresta para se certificar de que continua sendo o rei, obrigando seus súditos a repetirem isso pelo simples fato de gostar de ouvir e esse estado de coisas acaba nos remetendo à situação política e ao contexto social em que Millôr estava inserido, quando da composição do texto, parodiando principalmente os conflitos entre partidos, entre ideologias, entre as pessoas que queriam assumir a posição de comando na nação. Lançada a idéia de maneira figurativizada, Millôr abre mão da denúncia crua, vestindo a crítica de maneira ainda mais disfarçada, com os elementos parodísticos às fábulas clássicas, que primavam pela seriedade de suas “mensagens”. Em relação ao assentamento teórico do que diz respeito à paródia e à ironia, também separamos capítulo específico.

A seguir, seguem trechos de entrevistas dadas por Millôr, onde o próprio autor comenta a confecção de suas fabulosas fábulas. Seguem os trechos relevantes ao nosso trabalho:

**TRECHOS DE ENTREVISTA DADA POR
MILLÔR FERNANDES À REVISTA ÉPOCA EM
2003:**

ÉPOCA - *Por que você escolheu um gênero moral como a fábula para este livro?*

Millôr Fernandes - Não escolhi nada. Não tenho qualquer pretensão a ser literato - talvez até por pretensão, quero ser santo - as coisas me escolheram. Na verdade tinha que encher espaços e ganhar a vida. Enchi e ganhei;

ÉPOCA - *O que é ser Esopo num mundo pós-histórico, ou pós-arroba, ou arroba mesmo...*

Millôr Fernandes - Não sigo Esopo, um pobre moralista a ser gozado porque é um ícone da bobagem, como a sabedoria popular, que só é sábia porque afirma as coisas de todas as maneiras. A maior parte reacionárias. E acho que já lhe disse isso: o mundo tem mais frescuras do que dramas. Me inclui fora, como dizia CBM.

ÉPOCA - *Você considera fábula um fato folclórico ou meramente autoral?*

Millôr - Mais folclórico. A autoria só em poucos casos, em que a linguagem é a coisa mais brilhante.

ÉPOCA - A fábula é aparentada do aforismo?

Pelo menos as suas tem aquela qualidade de dizer tudo no nada e vice-versa. Concorda?

Millôr - É. Sai-se pruma "lição", no meu caso sempre contra corrente, contra-natura. Sem jamais pensar nisso (é visceral ou não é nada) nunca usei moral que não fosse anti-moral. Todos os fabulistas que conheço são donas de casa bem comportadas.

ÉPOCA - *Que fabulistas você considera fabulosos?*

Millôr - A fábula vem do fundo dos tempos. Uma parábola. Mas tem coisa melhor no mundo em que a gente empregar o talento e o ato existencial. Exemplo: no plano intelectual pesquisar os prótons virtuais, os buracos negros, e a anti-matéria. No plano existencial, lúdico, pegar onda em Havaí. Quando a gente faz fábulas como eu, pra ganhar a vida, tudo bem. Ficar fazendo como objetivo de vida é viadagem. Ou Zé Sarney, o que preferir.

ÉPOCA - *Você releu fábulas para escrever as suas? Quais foram as fontes de inspiração? Elas parecem tão deliciosamente amorais...*

Millôr - Não reli nada. Acho até que nem li muita coisa. Mas você entendeu minha moral.

ÉPOCA - Como foi o aprendizado dessas outras vozes da fábula, os animais?

Millôr - Um dos meus maiores amores morreu ano passado. Foi o Igor, meu poodle, o ser humano (remember MAGRI) mais maravilhoso que conheci. Conversei muito com ele.

ÉPOCA - Onde está, afinal, a sua angústia da influência? Ela existe?

Millôr - Olha, rapaz, psicanalista comigo morria de fome. Não entro nessa de angústia. Muito menos de influência. Eclético, tenho influência eclética, claro.

(Luis Antonio Giron, Revista Época, 17/06/2003)

TRECHOS DE ENTREVISTA DADA POR MILLÔR FERNANDES À FOLHA DE S. PAULO EM 2003

Folha - Por que você chama de 'fabulosas' as fábulas que faz há 40 anos?

Millôr Fernandes - Tenho a vaga impressão de que é só trocadilho.

Folha - 'Só' por que, Millôr? (pergunta sugerida pelo entrevistado)

Millôr - O trocadilho não é 'a mais baixa forma de humor', como querem trocadilhistas idiotas. Cristo, que possuía a graça divina, fez a base de sua igreja com um trocadilho: 'Pedro, tu és pedra, e sobre ti edificarei a minha igreja'.

Folha - Existe algum fabulador vivo que você considere fabuloso? Dos que não confabulam mais, Esopo, La Fontaine ou até Ítalo Calvino, quem é mais de seu agrado?

Millôr - Somos seis bilhões de seres humanos, todos mentindo e, portanto, fabulando. Não conheço Calvino. Esopo e La Fontaine hoje são, pra mim, tias velhas.

Folha - La Fontaine escreveu sobre Esopo: ‘A leitura de suas obras espalha na alma, sem que se sinta, as sementes da virtude, ensinando-nos a nos conhecer sem que disto nos apercebamos, crendo até que estejamos fazendo outra coisa inteiramente diversa’. Você acha que suas fábulas ensinam o autoconhecimento sem que disso se aperceba o leitor?

Millôr - Virtude? Eu, hein? Tias velhas, eu já disse. O único autoconhecimento que conheço é o das escolas de motoristas.

Folha - Existe fábula sem a moral?

Millôr - Sem moral não há fabula. Explícita ou implícita. As minhas são devidamente incorretas. Sempre foram assim porque eu sou absolutamente correto. Se é que você me entende.

Folha - Com o que é mais difícil fazer uma fábula: animais, personagens da mitologia, políticos...?

Millôr - Nada é mais difícil. Dificuldade de escrever é coisa pra quem não sabe escrever. Ou melhor, frescura. Difícil é traduzir o 'cockney' de (Bernard) Shaw, botar em português compreensível, mas em linguagem que o público sintá como 'cockney'.

Folha - Por que suas fábulas são em maior parte em terra estrangeira, sempre ambientados entre chineses, árabes, tibetanos...?

Millôr - Estranheza. Efeito. Mas não é intencional. É instintivo.

Folha - Você usa enredos de fábulas alheias para construir as suas ou você é sua própria galinha dos ovos de ouro? Você recicla fábulas suas mesmo em outras fábulas?

Millôr - Vale tudo. Fábulas já existentes, fatos 'fabulosos', piadas. É evidente que tudo tem que ser feito com aquilo que se chama qualidade 'literária'. Enfim, tudo vale a pena quando a alma é pequena, como diria um cafajeste.

Folha - La Fontaine, inimigo do violento Luís 14, criou um fabulário em que muitas vezes a coisa terminava com a paz, inclusive entre

animais inimigos. As suas fábulas não são propriamente pacifistas. Suas alegorias são impermeáveis ao dia-a-dia turbulento do Rio?

Millôr - Vou te responder estranhamente: vivo na melhor época da história da humanidade.

Folha - La Fontaine aproximou-se na velhice da Igreja, renegou seus contos e se voltou às penitências. Você tem algum plano parecido?

Millôr - Meu destino não passa pelo poder, pela religião, por qualquer dessas entidades idiotas. Meu script é original, fui eu quem fiz. Por isso eu não morro no fim.

Folha - Qual a moral desta entrevista 'fabulosa'?

Millôr - Eu sou indecentemente feliz.

(Cassiano Elek Machado, Folha de S.Paulo,

15/06/2003)

Separámos das entrevistas selecionadas os trechos que mais nos convinham, ou seja, aqueles que diziam respeito às fábulas e à produção literária fabular de Millôr. Tanto na primeira quanto na segunda entrevista, Millôr classifica negativamente a figura de Esopo. Ora como pobre moralista, ora como ícone da bobagem, ora ainda como uma tia velha, daquelas que sempre estão nos passando alguma lição de moral. E quando questionado sobre seus fabulistas de predileção, Millôr desconversa e afirma que todos nós estamos, a todo momento, mentindo, ou seja fabulando.

Millôr ainda afirma que sua composição fabular não se restringe apenas à paródia do fabulário clássico, mas também, no mesmo sentido

irreverente, a fatos fabulosos, piadas, etc. E quando salienta que faz suas fábulas com preocupação acerca da qualidade literária, mostra-nos o que podemos verificar na prática quando comparamos suas fábulas às de Esopo, por exemplo, já que esse não dispensa grandes preocupações com o discurso narrativo, curto e simples, enquanto aquele vai se prender de maneira mais “artística”, digamos, às questões da criação literária no discurso narrativo, como uma caracterização mais bem cuidada das personagens, ambientação, questões espaciais, etc.

Ainda sobre a entrevista, vemos que Millôr desdenha dos demais fabulistas e não assume qualquer influência quando de sua composição fabular. Além disso, fixa exatamente na moral seu ponto máximo de discrepância em relação às demais criações fabulares, já que nega absolutamente “as sementes da virtude” e ainda classifica sua moral como contra-natura, contra corrente, anti-moral. É a irreverência a serviço da subversão. Até a famosa máxima de Fernando Pessoa é subvertida, modificada quando afirma que *tudo vale a pena quando a alma é pequena*. O Millôr da entrevista é decididamente o Millôr fabulista.

03.1 - ESOPPO

Sobre Esopo, passando rapidamente por uma análise histórica, podemos observar que tudo o que envolve a história de Esopo é confuso e impreciso. Não se tem certeza nem sequer se ele realmente existiu. Contudo, para muitos, Esopo nasceu na Grécia, no século VI antes de Cristo. Era gago, corcunda e dotado de rara inteligência. Muitas fontes afirmam que Esopo era escravo, libertado já com idade adulta. Sobre sua morte, muito se especula: suicídio, pulando de um penhasco; assassinato, vítima da ira da população de Atenas, entre outras. O fato é que, se realmente existiu, Esopo viveu em um mundo absolutamente diverso daquele de Millôr. Cerca de 400 fábulas são atribuídas a Esopo, que foram popularizadas principalmente por conta de La Fontaine (1621/1695) que as recontou com nova roupagem, mas conservando o caráter parentético.

Sobre Esopo, vemos em *A tradição da fábula*, de Dezotti, que:

Os antigos falam de Esopo como *logopoiós*, isto é, um criador ou contador de histórias em prosa, e sempre o consideraram o pai da fábula. De sua vida só nos chegaram informações incertas e vagas, muitas delas de natureza legendária. Devido à escassez de documentos autênticos, chegou-se mesmo a pensar que Esopo nunca teria existido e que não passaria de um nome fictício, inventado pelos gregos para dar conta das origens de uma obra anônima, popular, produto de uma época ou mesmo de várias.

(2003, p. 29)

CAPÍTULO 04 – ALGUNS TRAÇOS DE SEMELHANÇAS E DISCREPÂNCIAS ENTRE AS FÁBULAS DE MILLÔR E ESOPPO

Qualquer conversa é repleta de transmissões e interpretações das palavras dos outros. A todo instante se encontra nas conversas “uma citação” ou “uma referência” àquilo que disse uma determinada pessoa, ao que “se diz” ou àquilo que “todos dizem”, às palavras de um interlocutor, às nossas próprias palavras anteriormente ditas, a um jornal, a um decreto, a um documento, a um livro, etc. A maioria das informações e opiniões não são transmitidas geralmente em forma direta, originária do próprio falante, mas referem-se a uma fonte geral indeterminada “ouvi dizer”, “consideram”, “pensam”, etc.

(1988, p. 139-140)

Num primeiro momento, poderíamos querer simplesmente definir a fábula de Millôr como a *anti-fábula*. Contudo, não desenvolve o autor carioca a estrutura fabular exatamente à maneira dos clássicos, com discurso narrativo e discurso moral? Então, sobra-nos o conteúdo ideológico e a possibilidade da *anti-moral* como objetos de análise nesse sentido. Mantenedora e hierarquizante, a fábula de Esopo parece buscar pré-traçar um caminho de entendimento para o receptor de seu conteúdo, colocá-lo frente a frente com significações pré-concebidas, como se esse receptor não tivesse grandes funções interpretativas. Todo o desenrolar textual parece querer prender o receptor num caminho único e absoluto, privado dos infinitos sentidos possíveis de qualquer texto ficcional. Por ser um texto exemplar, como já foi observado, a analogia que fundamenta o que afirmamos acima efetiva-se nos textos morais.

Por outro lado, num primeiro momento, a fábula de Millôr parece querer romper, de certo modo, com toda a tradição fabular existente até então. É óbvio que precisamos considerar a enorme fenda temporal entre um autor e outro e considerar todo o contexto histórico que envolve as criações literárias, como já observamos, mas ainda assim Millôr parece abrir, ou melhor, escancarar um leque enorme de possibilidades de interpretações e leituras de suas fábulas, desvirtuando sempre que possível a moral esópica, como quem quer dizer ao leitor que há diversas possibilidades de moral além daquelas estabelecidas por Esopo ou qualquer outro fabulista clássico ou ainda que pode não haver moral alguma. Antes mesmo de pensar nas relações dialógicas, o mais importante nas fábulas de Millôr é exatamente essa força devastadora que rompe as amarras restritivas desse gênero literário, que sempre teve cunho profético e catequizador. Já Millôr Fernandes, contemporâneo, brasileiro, carioca, historicamente vê-se à frente de uma história social e política radicalmente diferente da que viveu Esopo, como vimos. Além disso, Millôr é dotado de um poderoso humor que lhe rendeu, inclusive, a alcunha de humorista. Valendo-se dos textos anteriormente escritos por Esopo quase que num dialogismo explícito, Millôr reescreve as fábulas, algumas com mesmo título das de Esopo, dando um novo foco às morais, como que se desmascarasse essa idéia repressora de condicionar o leitor a uma leitura dirigida em relação ao que esse depreenderá da literatura consumida. O cordeiro de Millôr, por exemplo, não é “um” cordeiro, mas “o” cordeiro. A utilização do artigo definido não pode passar impune, já que, quando Millôr individualiza a personagem, ele está emprestando da obra original um cordeiro com muitos anos de experiência, que leu Kant, moderno, conhecedor do seu triste fado em Esopo. Aqui, em Millôr, é hora do cordeiro se redimir porque não teve escolha em Esopo. É hora de fazer o tempo passar até que o caçador chegue e dê jeito nesse lobo, prestes a devorá-lo. Millôr subverte a antiga moral de Esopo, como que se dissesse para o leitor: “entenda o que quiser dessa história com animais”. O lobo, mais forte, não devorar o cordeiro é um bom exemplo desse rompimento com a tradição moral das fábulas clássicas. Essa diferenciação em Millôr remete ao que Rubem

Alves diz em “Ao professor, com o meu carinho”, quando afirma que o leitor não precisa necessariamente pensar, ao terminar uma leitura, aquilo que pensava e queria o autor, mas refletir de maneira expansiva e, sobretudo, livre sobre o que acabara de ler. Um trecho diz:

(...) Parece que esse processo de destruição do pensamento individual é uma consequência natural das nossas práticas educativas. Quanto mais se é obrigado a ler, menos se pensa. Schopenhauer tomou consciência disso e o disse de maneira muito simples em alguns textos sobre livros e leitura. O que se toma por óbvio e evidente é que o pensamento está diretamente ligado ao número de livros lidos. Tanto assim que se criaram técnicas de leitura dinâmica que permitem que se leia *Grande Sertão: Veredas* em pouco mais de três horas. Quando lemos, outra pessoa pensa por nós: só repetimos o seu processo mental. Quanto a isso, não há dúvidas: se pensamos os nossos pensamentos enquanto lemos, na verdade não lemos. Nossa atenção não está no texto. (...)

(2004, p. 11-12)

Vejamos, então, textos homônimos de Esopo e Millôr: em “O LOBO E O CORDEIRO”, o primeiro e original é de Esopo, com tradução de Maria Celeste Consolin Dezotti em seu *A tradição da Fábula*. O seguinte, de Millôr Fernandes, em seu *Fábulas Fabulosas*, com ilustração do próprio:

O LOBO E O CORDEIRO (ESOPO)

Um lobo viu um cordeiro bebendo água de um rio e desejou devorá-lo por um motivo qualquer bem pensado. Por isso, tendo-se postado mais acima, pôs-se a acusá-lo de turvar a água e de impedi-lo de beber. Então o cordeiro disse que bebia na ponta dos lábios e que, além do mais, não podia ser que ele, que estava mais abaixo, estivesse turvando a água do lado de cima. Vencido nessa acusação, o lobo disse: “Mas no ano passado você injuriou meu pai!” E como o outro dissesse que naquela época nem era nascido, o lobo lhe disse: “Mesmo que você se saia bem na defesa, eu não vou deixar de te comer!”.

A fábula mostra que junto daqueles cujo propósito é praticar a injustiça, nem uma defesa justa prevalece.

(2003, p. 59)

O LOBO E O CORDEIRO (MILLÔR FERNANDES)



Estava o cordeirinho bebendo água, quando viu refletida no rio a sombra do lobo.

Estremeceu, ao mesmo tempo em que ouvia a voz cavernosa: "Vais pagar com a vida o teu miserável crime". "Que crime?" - perguntou o cordeirinho tentando ganhar tempo, pois já sabia que com o lobo não adianta argumentar. "O crime de sujar a água que bebo". "Mas como sujar a água que bebes se sou lavado diariamente pelas máquinas automáticas da fazenda?" - indagou o cordeirinho. "Por mais limpo que esteja um cordeiro é sempre sujo para um lobo" - retrucou dialeticamente o lobo. "E vice-versa" - pensou o cordeirinho, mas disse apenas: "Como posso sujar a sua água se estou abaixo da corrente?" "Pois se não foi você foi seu pai, foi sua mãe ou qualquer outro ancestral e vou comê-lo de qualquer maneira, pois como rezam os livros de lobologia, eu só me alimento de carne de cordeiro" - finalizou o lobo preparando-se para devorar o cordeirinho. "Ein moment! Ein moment!" - gritou o cordeirinho traçando o seu alemão kantiano. "Dou-lhe toda razão, mas faço-lhe uma proposta: se me deixar livre atrairei pra cá todo o rebanho". "Chega de conversa" - disse o lobo - "Vou comê-lo, e está acabado." "espera aí" - falou firme o cordeiro - isto não é ético. Eu tenho, pelo menos, direito a três perguntas". "Está bem" - cedeu o lobo irritado com a lembrança do código milenar da jungle. - "Qual é o animal mais estúpido do mundo?" "O homem casado" - respondeu prontamente o cordeiro. "Muito bem,

muito bem!" - disse logo o lobo, logo refreando, envergonhado, o súbito entusiasmo. "Outra: a zebra é um animal branco de listras pretas ou um animal preto de listras brancas?" "Um animal sem cor pintado de preto e branco para não passar por burro". - respondeu o cordeirinho. "Perfeito!" - disse o lobo engolindo a seco. "Agora, por último, diga uma frase de Bernard Shaw". "Vai haver eleições em 66." - respondeu logo o cordeirinho mal podendo conter o riso. "Muito bem, muito certo, você escapou!" - deu-se o lobo por vencido. E já ia se preparando para devorar o cordeiro quando apareceu o caçador e o esquartejou.

MORAL: QUANDO O LOBO TEM FOME NÃO DEVE SE METER EM FILOSOFIA.

(1991, p. 20-21)

Como podemos observar, apesar do tema, do enredo e das personagens serem as mesmas, na fábula de Millôr são inseridos elementos modernos, a trama toma novo rumo, com presença historicamente explicada no texto, diferente do que fazia La Fontaine, por exemplo, que praticamente recontava com nova terminologia as fábulas esópicas. Vemos, por exemplo, que o cordeiro de Millôr é constantemente higienizado por máquinas modernas e, além disso, fala alemão e entende de filosofia. A fábula de Millôr faz referências claras à de Esopo e procura cassar o poder da moral esópica. Enquanto em Esopo vemos que 'a razão do mais forte é sempre mais forte', em Millôr aparece alguém ainda mais forte, o caçador. Enquanto a fábula de Esopo aproveita-se de sua condição de ficção alegórica para sugerir uma reflexão de ordem moral, Millôr quebra essa lógica fabular com sua moral alternativa, abrindo um leque interpretativo de possibilidades.

As fábulas de Millôr, apesar do diálogo que travam com aquelas anteriores (as de Esopo), parecem ter tom mais paródico do que qualquer outra possível associação. Nitidamente, Millôr toma como ponto de partida para as suas fábulas, as esópicas fábulas, dando-lhes caráter irônico, roupagem nova, moderna, subvertendo principalmente a condição da moral propriamente dita. Apesar do texto sofrer algumas abruptas modificações, o grande trunfo paródico parece mesmo ser a moral, já que ela toma nova forma, abandona o lugar-comum que ocupava anteriormente, para disponibilizar ao leitor do texto novas possibilidades.

Contudo, precisamos atentar para algo que pode soar contraditório e incoerente em nosso estudo. Quando Millôr aponta uma “anti-moral”, temos automática e inegavelmente uma “nova moral”. Assim sendo, essa nova moral novamente não vem enclausurar interpretativamente o receptor da fábula? Tudo aponta para uma resposta positiva, já que temos em Millôr uma assertiva que diz que *quando tem fome, o lobo não deve se meter em filosofia*. Ora, Millôr dirige sua fábula assim como as fábulas tradicionais, clássicas. Mas isso se dá apenas no receptor que toma contato com a fábula de Millôr desconhecendo a tradição clássica da história esópica, algo, convenhamos, um tanto improvável. Aí, temos dois estados de coisas completamente distintos e envolvem, sobretudo, as questões contextuais: por um lado, vivemos em uma sociedade ocidental que tem por costume o ato de contar histórias, parábolas, fábulas, no mais das vezes no intuito de alfabetizar, ensinar, catequizar. Entretanto, alguém descontextualizado, que desconhece as fábulas de Esopo (e os demais fabulistas que recontaram as mesmas fábulas à sua maneira), receberá a fábula de Millôr como algo novo, “puro”, e receberá uma moral, ainda que de cunho humorístico, moralizante e tudo mais que falamos anteriormente da fábula esópica. Aí que está, então, a grande problemática da questão: a fábula de Millôr só deixa de ser uma fábula como todas as demais se levarmos em consideração a existência da intertextualidade destas com as fábulas clássicas, sobretudo as de Esopo. E as paródias de Millôr apresentam recursos intertextuais, retomando com desvio de sentido (e não de forma, lembremos) as fábulas esópicas,

apresentando o efeito de polifonia. Como podemos ver em Sant'Anna, de acordo com os conceitos antes desenvolvidos por Bakhtin,

“(...) na paródia, o autor emprega a fala de um outro, mas ocorre a introdução nessa outra fala de uma intenção que se opõe diretamente à original, isto é, a segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos”

(1985, p. 14)

Os textos que analisamos aqui não são textos considerados históricos, mas o interesse da análise é observar as diferenças que apresentam pela distância histórica entre eles. É claro que a ficção não deve almejar ocupar o lugar da história, mas sempre pode levantar questões sobre ela, expor suas perplexidades, inserir o “talvez”. Quando há a substituição voluntária de personagens humanas por animais, o autor está necessariamente dependendo do pacto ficcional, porque o leitor, receptor das fábulas, obrigatoriamente terá que acreditar na existência de lobos que falam, cordeiros que filosofam, etc. Sob essa ótica, o fabulista acaba perdendo um aliado importante para o convencimento de seu receptor, já que o possível inspira confiança e o que ocorre nas fábulas não é possível, obrigando ao fabulista buscar outras estratégias para a persuasão do leitor, como a proximidade entre aqueles animais e o ser humano. O lobo representaria o mais forte, que ocupa posição superior na sociedade ou em um grupo qualquer enquanto que o cordeiro seria o mais fraco, mantido como quem sofre a ação do lobo em Esopo e salvo por um terceiro em Millôr. Todavia, pensamos nisso se consideramos o texto fabular uma provável analogia às condições humanas.

Devemos, então, tomar o texto de Millôr como um texto paródico que busca reelaborar não só a história contada anteriormente, mas sim toda a estrutura da fábula como um todo. Mesmo que mantenha o estilo de ‘contador de história’ que caracteriza a fábula esópica, as mudanças presentes na estrutura da história e principalmente na moral acabam por caracterizar esse novo texto, que se vale da ironia como ferramenta da paródia. Assim sendo, não há um ‘canibalismo’ notório nas fábulas de Millôr justamente por não seguir as linhas estipuladas pela estrutura clássica fabular. Como verificamos no texto de Linda Hutcheon:

“A paródia não é a destruição do passado; na verdade parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.”

(1985, p. 52)

Baseados nisso, vemos que o texto de Millôr exerce, com propriedade, essa função ao mesmo tempo sacralizante e questionadora, por manter a forma e a estrutura e contestar as possibilidades de sentido do texto exemplar. Isso nos remete automaticamente às idéias de Bakhtin, que afirmavam a não existência de textos originais, obrigatoriamente dialogando de alguma maneira com textos anteriores, expediente que é bastante óbvio em Millôr e suas fábulas em relação a Esopo.

Essa sátira ideológica, criticando posições conservadoras em relação à sociedade, acontece de maneira latente e repetidamente nas fábulas de Millôr, em detrimento de sua ‘fonte de inspiração’. Enquanto o narrador esópico repete valores morais e éticos que busca estabelecer e afirmar, Millôr se vale dessa revolução de normas e princípios às avessas pela qual passava (e ainda passa?) o Brasil para dizer que mesmo nas fábulas, tudo é permitido (cordeiros se dando bem, lobos, poderosos, dando-se mal, gananciosos obtendo êxito, etc.)

Quando temos um texto todo voltado para uma questão passional, como a vingança, por exemplo, Millôr, quando chega à moral,

inverte o que seria óbvio e repetitivo e lança ironicamente uma idéia contrária, antagônica, criando um ambiente humorístico dentro do que seria um estilo sério, centrado e direcionado. Esse é o grande trunfo de Millôr frente aos fabulistas, que costumam conservar discurso didático em seus textos, dando poucas margens interpretativas às fábulas, já que sugestionam de maneira impositiva o que o texto ‘quer dizer’ quando repetem religiosamente suas morais.

Diz Antonio Cândido em ‘A personagem de ficção’:

“Pode-se escrever – e já se escreveram – contos sobre baratas. Mas há de se tratar, ao menos, de uma ‘baratinha’. O diminutivo afetuoso desde logo humaniza o bicho. O mais terrível na Metamorfose de Kafka é a lenta ‘desumanização’ do inseto. As fábulas e os desenhos cinematográficos baseiam-se nesta humanização. O homem, afinal, só pelo homem se interessa e só com ele pode identificar-se realmente.”

(2004, p. 28).

Assim sendo, as práticas dos animais humanizados acabam aguçando o interesse de leitura, levando-nos mais ainda a analisar sempre as fábulas com olhos de analogia, de transposição dos acontecimentos fabulares com animais para as experiências, vivências, questionamentos, anseios e ideologias humanas.

Vejamos os textos abaixo selecionados:

A raposa e as uvas (ESOPO)

Uma raposa faminta avistou cachos de uvas suspensos em uma videira. Quis alcança-

los, mas não conseguiu. Então, afastando-se, disse para si mesma: “Estão verdes!”

Assim também certos homens que, por incapacidade, não conseguem realizar seus negócios, culpam as circunstâncias.

(2003, p. 66)

A raposa e as uvas

De repente a raposa, esfomeada e gulosa, fome de quatro dias e gula de todos os tempos, saiu do areal do deserto e caiu na sombra deliciosa do parreiral que descia por um precipício a perder de vista. Olhou e viu, além de tudo, à altura de um salto, cachos de uvas maravilhosos, uvas grandes, tentadoras. Armou o salto, retesou o corpo, saltou, o focinho passou a um palmo das uvas. Caiu, tentou de novo, não conseguiu. Descansou, encolheu mais o corpo, deu tudo o que tinha, não conseguiu nem roçar as uvas gordas e redondas. Desistiu, dizendo entre dentes, com raiva: “Ah, também, não tem importância. Estão muito verdes.” E foi descendo, com cuidado, quando viu à sua frente uma pedra enorme. Com esforço empurrou a pedra até o local em que estavam os cachos de uva, trepou na pedra, perigosamente, pois o terreno era irregular e havia o risco de despencar, esticou a pata e... conseguiu! Com avidez colocou na boca quase o cacho inteiro. E cuspiu. Realmente as uvas estavam muito verdes!

MORAL: A FRUSTRAÇÃO É UMA FORMA DE JULGAMENTO TÃO BOA COMO QUALQUER OUTRA.

(1991, p. 118)

É evidente que os textos acima se comunicam. Como já dissemos, ainda que com uma fenda temporal de mais de 2500 anos, as fábulas de Millôr bebem da fonte de Esopo. Mas atentemos especificamente, nesse momento, para esse par de fábulas acima transcrito. Em uma análise menos cuidadosa, o leitor constataria quase que imediatamente que a fábula de Millôr é uma cópia parodiada da fábula de Esopo. E claro, uma fábula. Mas o texto de Millôr não é simplesmente uma fábula quando o receptor admite também em seu arcabouço de textos conhecidos a fábula homônima de Esopo. Aí, a fábula de Millôr deixa de ser uma fábula pura e simples para transformar-se numa fábula com anti-moral. Vejamos:

Começemos analisando o cerne, a pedra fundamental da fábula esópica. Verificamos que a moralidade constitui seu ponto mais importante, cujas fábulas foram chamadas por Aristóteles como uma das formas da arte de persuadir. A narrativa é extremamente pobre e breve e reside num segundo plano. Segundo ensina Dezotti,

“Na fábula, o narrar está a serviço dos mais variados atos de fala: mostrar, censurar, recomendar, aconselhar, exortar, etc. (...)”

(2003, p. 22).

O primeiro texto, de caráter pedagógico, conta em sua narrativa uma história com uma personagem do reino animal que não consegue executar determinada tarefa e faz um pré-julgamento da tarefa não realizada a partir de uma suposição circunstancial. No discurso moral, constata-se que houve, assim como há no caso de alguns homens, incapacidade para executar determinada tarefa e posterior transferência da responsabilidade para as

circunstâncias. Dessa maneira, o discurso moral autentica o discurso narrativo quando reafirma o que havia sido indicado (ou sugerido, ou dito, mas não “explicitado”) anteriormente. Além deles, há em Esopo o discurso metalingüístico, informando o ato da fala (*assim também...*), caracterizando ainda mais a face didático-pedagógica do texto em análise.

No segundo texto, o de Millôr, temos obviamente um diálogo explícito, um encontro proposital de vozes. Mas ao contrário de tantos outros que parafrasearam as fábulas esópicas, vejamos o que acontece na fábula homônima de Millôr: novamente temos a raposa em busca da obtenção das uvas. A resumida e simples tentativa em Esopo ganha novos elementos. Além de sabermos que a *esfomeada e gulosa* raposa possui *fome de quatro dias e gula de todos os tempos* (em Esopo, ela era apenas faminta), conhecemos as artimanhas das quais a arguta raposa se vale para botar as mãos (ou patas) nas uvas. Mais um elemento adjetivo é adicionado à raposa: a insistência. Ela tenta várias vezes e através de métodos variados, provavelmente porque já é mais esperta, mais sabida, tem o conhecimento e a filosofia desses mais de dois mil anos que separam os dois fabulistas em questão. Quando encaminhava-se para a mesma incompetência (que verificamos na fábula esópica), a raposa encontra método que a possibilita apossar-se das *grandes e tentadoras* uvas. O argumento da incapacidade cai por terra. Ela é capaz de obter o que queria. Além disso, mais algumas qualidades comportamentais são acrescentadas à raposa: ela é corajosa (*trepou na pedra, corajosamente...*) e esforçada (*Com esforço, empurrou a pedra...*).

Pelo movimento da raposa, ela estava descendo na ribanceira, viu a pedra mais abaixo do que estava. Podemos aqui inclusive visualizar que ela rolou a pedra montanha cima. Temos aqui uma possível referência à história mítica de Sísifo, outro acréscimo conteudístico de Millôr. Todavia, certifica-se que a maledicência que lançou às uvas por sua incompetência parcial (*Estão muito verdes.*) autentica-se e confirma-se. As uvas estavam realmente verdes. A moral de Millôr diz que a frustração é uma forma de julgamento tão boa como outra qualquer. O que moveu a raposa de Esopo foi a frustração. A moral esópica dizia que a frustração gera julgamentos incertos.

Millôr diz que não: qualquer julgamento é incerto, pode acertar ou errar. Millôr parece estar desconstruindo todas as nossas “verdades” consolidadas por uma tradição “moralista”, não para propor outra, mas para mostrar que tudo são discursos, aprendidos, e, portanto, passíveis de refutação. Ele parece não estar apenas fazendo humor: há uma crítica mordaz que faz estremecer as nossas convicções na base. Ele faz isso por meio do humor, mas não o faz só para fazer humor.

Mas o mais importante é que a moral clássica não é reiterada em Millôr. A moral da fábula de Millôr explora o lúdico através do humor, expande, alarga o que em Esopo estava estático e pontual. Assim, o significado que se quer dar é ancorado ao contexto de enunciação.

O texto esópico, sempre organizado em dois parágrafos, traz três discursos. Aqui, no caso, temos o *discurso narrativo*, que compreende o primeiro parágrafo todo. No segundo parágrafo, temos o *discurso metalingüístico* (Assim também...) e o *discurso moral*, o mais importante de todos, que traz uma interpretação da narrativa. Aqui, a constatação é que certos homens culpam as circunstâncias quando, na verdade, são incapazes.

Mas e na fábula de Millôr?

Em primeiro lugar, em Millôr, o cuidado com a narrativa é visivelmente muito superior. A raposa de Esopo é caracterizada como *faminta* e isso basta. Está aí uma problemática circunstancial, de momento. A raposa tem fome. A raposa de Millôr é esfomeada e gulosa, o que é bastante diferente. A gula, pecado capital, faz parte do modo de ser da raposa e, assim, do modo de ser de alguns homens.

Para verificarmos essa diferença de riqueza na construção narrativa, basta atentarmos à abundância imagética do texto de Millôr em relação ao texto de Esopo. De elementos descritivos da natureza em Esopo, observamos “*uma videira*”. Já em Millôr, temos “*areal do deserto*”, “*sombra deliciosa do parreiral*”, “*um precipício a perder de vista*”, “*pedra enorme*”, “*terreno irregular*”... Em relação às uvas, Esopo fala em “*cachos de uvas*”. Millôr descreve “*cachos de uvas maravilhosos*”, “*uvas grandes*”, “*tentadoras*”, “*uvas gordas e redondas*”. Isso só vem certificar aquilo que constatou Millôr em um trecho das entrevistas lidas

sobre sua preocupação com a qualidade literária de suas fábulas, com sua preocupação com a linguagem.

Outra observação pertinente é a questão dos artigos empregados nas fábulas analisadas. Na fábula esópica, temos “uma” raposa, artigo indefinido, que engloba qualquer raposa e, por conseguinte, metaforicamente qualquer homem. Em Millôr, temos “a” raposa, agora um artigo definido. A raposa de Millôr não é uma raposa, mas “a” raposa de Esopo. “A” raposa das fábulas esópicas. A mesma raposa que havia desdenhado das uvas por não conseguir obtê-las agora obtém êxito. Como boa astuta, consegue uma pedra e a usa como escada. E ao obter as uvas, verifica que estavam realmente verdes. Daí vem a frustração. E é exatamente aí que Millôr destrona o “juiz” Esopo ao afirmar que “a frustração é uma forma de julgamento tão **boa** como qualquer outra”. O fabulista é um juiz. A todo momento, está julgando os atos humanos. O ganancioso, o presunçoso, o orgulhoso, enfim. E é por isso que Millôr “convida” a raposa esópica para estrelar sua fábula e sua anti-moral. Aqui, como na maioria dos pares que encontramos entre as fábulas de Esopo e de Millôr, é evidente a anti-moral de Millôr. Em um trecho das entrevistas anexas, o próprio autor afirma que *“nunca usei moral que não fosse anti-moral. Todos os fabulistas que conheço são donas de casa bem comportadas”*.

E quando atentamos para o fabulário de Millôr no nível do discurso interpretativo ou moral (conforme classificou Alceu Dias Lima), aí é que a questão em pauta toma corpo polêmico e dá margem aos questionamentos aqui levantados. A nós, parece evidente que o discurso moral é o ponto mais importante, o diferencial, o que faz da fábula um gênero narrativo outro, distinto. E o discurso moral vem no fabulário clássico ratificar o discurso narrativo alegórico, dar-lhe certificado e competência, reafirmar de maneira clara e denotativa o que aparecia figurativamente através de animais humanizados, plantas ou mesmo seres humanos.

Reconhecemos que a anti-moral de Millôr só existe porque existem as morais clássicas. Sem os textos clássicos, onde as morais são infalivelmente reiterações do texto narrativo figurativo que lhe antecede, a anti-moral de Millôr não teria o seu porquê. Em relação à moral, a anti-moral afasta as fábulas de Millôr dos provérbios e das parábolas, mas continua, como já dissemos,

extremamente dependente da fábula clássica porque, além da intertextualidade, há a questão estrutural. Título, discurso narrativo, epítio, personagens do mundo animal... Outro exemplo evidente de anti-moral de Millôr é a sua “versão” paródica para *A galinha dos ovos de ouro*. O ganancioso, que dá com os burros n’água em Esopo, tem um final totalmente distinto em Millôr. Alguém poderia sugerir, nesse momento, que trata-se simplesmente de uma “nova moral”, travestida de humor. E seria realmente apenas uma nova moral, não fosse a existência da fábula esópica correspondente. Na verdade, os fabulistas tradicionais, sobretudo Esopo, que compuseram as denominadas fábulas clássicas, são na verdade co-autores das fábulas com anti-moral de Millôr. Quando isso não se verifica de maneira veementemente intertextual, ainda assim Millôr parece aniquilar o epítio em função da liberdade interpretativa, mesmo que pedindo um leitor conhecedor das fábulas clássicas. Observe a moral da fábula “Os Gastos Dispensáveis”, por exemplo: MORAL: OS NOSSOS PONTOS DE VISTA NÃO SÃO NECESSARIAMENTE OS ALHEIOS”. Está aí um exemplo máximo da anti-moral.

CAPÍTULO 05 – DAS RELAÇÕES DE MILLÔR COM AS VANGUARDAS

Buscaremos, aqui, introduzir as vanguardas de uma maneira geral, buscando traços estilísticos de correntes vanguardistas com o trabalho artístico desenvolvido por Millôr e sua contribuição no gênero literário “fábula”. Se formos ao dicionário, encontraremos no vocábulo VANGUARDA a seguinte definição:

Acepções: ■ substantivo feminino

1 Rubrica: termo militar. dispositivo de vante de uma tropa para combate

2 posição que encabeça uma seqüência; dianteira, frente

Ex.: na fila do colégio, gostava de andar na v.

3 Derivação: sentido figurado. parcela da *intelligentsia* que exerce ou procura exercer um papel pioneiro, desenvolvendo técnicas, idéias e conceitos novos, avançados, esp. nas artes; *avant-garde*

Etimologia: fr. *avant-garde* (sXII) 'vanguarda', inicialmente do vocabulário militar, do fr. *avant* < lat. *abante* 'do lado da frente, em frente' (do lat. *ab* 'afastamento' e lat. *ante* 'diante, em frente de') + fr. *garde* (sXI) 'guarda', der. do v.fr. *garder* (c1050) < germ. **wardon* 'proteger'; na acp. estilística, o voc. torna-se cursivo no sXX; f.hist. sXV *auanguardia*, sXV *uanguardia*, sXV *vanguardia*. (*Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. – www.uol.com.br/educacao).

Na literatura, poderíamos compreender o termo como aquele que toma a frente, a dianteira, que inova, que faz primeiro, que produz o novo. Mais que isso, o autor de vanguarda é aquele que rompe com os cânones, com os moldes estabelecidos, que desafina do coro da repetição, que arrisca deixar as bases em busca do novo. Historicamente, as grandes guerras e as transformações tecnológicas pelas quais o mundo passou na virada do século passado modificaram as maneiras de o homem perceber a realidade, dando início às principais correntes artísticas de vanguarda, como Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc. No mais das vezes, destruindo a sintaxe e as tradições, as vanguardas européias influenciariam, mais tarde, muitos artistas renomados de todas as partes do mundo.

As grandes manifestações artísticas que vemos surgir na Europa, rompendo com os padrões e levando o nome de vanguarda, começam a eclodir no início do século XX. O Futurismo, por exemplo, aparece por volta de 1909, em Paris, quando o italiano Marinetti lança seu manifesto que, em curtas linhas, propunha a abominação do passado, o patriotismo e a exaltação das guerras e das lutas. Como na maioria dos casos, temos aqui a destruição da sintaxe, com, entre outras características, a tentativa de abolição de adjetivos e advérbios.

Mais ou menos pela mesma época, temos o surgimento do Cubismo, tendo em Pablo Picasso seu grande representante, movimento considerado vanguardista porque buscava fugir da representação real através de estruturas geométricas. Deformação e supressão da lógica têm vez nesse movimento. Em 1916, aparece na Suíça o primeiro manifesto dadaísta, do romeno Tristan Tzara, talvez a mais radical corrente vanguardista européia. Os dadaístas pregavam o não-reconhecimento de nenhuma teoria, a recusa dos valores burgueses, mais uma vez a transgressão às normas de linguagem e a desmistificação da arte. Os dadaístas queriam causar espanto e escândalo. Uma técnica dadá era o “ready made”, que consistia em retirar um objeto de sua utilização normal e de seu ambiente natural, como fez Marcel Duchamp, quando expôs uma roda de bicicleta cravada num urinol. A Mona Lisa também era uma de suas obras de arte “ready made”... de bigode.

O surrealismo, um pouco mais tardio, surgiu por volta de 1924, em Paris, quando André Breton lançou seu Manifesto do Surrealismo. O Surrealismo seria uma espécie de ruptura com o Dadaísmo. Artistas como Breton e Dalí pensavam que aquela ação demolidora dadaísta deveria ser apenas uma etapa do processo de criação. Apoiados nas pesquisas freudianas, os surrealistas vão utilizar muito os recursos do inconsciente. Características marcantes do surrealismo são: presença de humor negro latente, automatização da escrita e recusa do racionalismo absoluto.

Seria Millôr um dadaísta na contemporaneidade? Se considerarmos o dadaísmo desde os seus primórdios nos primeiros escritos de Tzara, veremos que o cerne da composição dadaísta baseia-se no anti-artístico, naquele desejo impiedoso de destruição dos cânones estabelecidos. Nas palavras de Mario de Micheli em **As Vanguardas Artísticas (1985)**:

Dada é contra a beleza eterna, contra a eternidade dos princípios, contra as leis da lógica, contra a imobilidade do pensamento, contra a pureza dos conceitos abstratos, contra o universal em geral. É, ao contrário, a favor da liberdade desenfreada do indivíduo, da espontaneidade, daquilo que é imediato, atual, aleatório, da crônica contra a temporalidade, daquilo que é espúrio contra aquilo que é puro, da contradição, do não onde os outros dizem sim e do sim onde os outros dizem não, da anarquia contra a ordem, da imperfeição contra a perfeição.

(1985, p. 134-135).

Pois bem, obviamente não podemos comparar historicamente o Brasil contemporâneo de Millôr com a Suíça pós-Primeira Guerra de Tristan Tzara, mas reconheceremos, sem grandes esforços, boa parte das

características dadaístas na maneira com a qual Millôr converte as fábulas mantenedoras e canônicas de Esopo e demais clássicos nas suas **Fábulas Fabulosas** modernas. Se pararmos para analisar o parágrafo citado de Mario de Micheli acima, podemos tranquilamente imaginar que se trata da maneira pela qual Millôr “subverte” alguns textos esópicos. Contrário ao texto que caminha junto ao leitor em busca de significados mastigados e óbvios como as fábulas de Esopo, Millôr revoluciona o gênero, antes fechado e direcionado, abrindo em suas fábulas leques de possibilidades, dizendo não às leis lógicas e à imobilidade de pensamento quando cria suas anti-morais. Em detrimento daquela moral direcionada e hierárquica, num ato pontualmente dadaísta, Millôr liberta o gênero fábula das amarras repressoras do direcionamento de sentido, dando ao leitor total autonomia de entendimento. Nos textos do próprio Tzara encontramos:

“Dada nasceu de uma exigência moral, (...), de uma revolta que exigia uma adesão completa do indivíduo às necessidades da sua natureza, sem nenhuma consideração para com a história, a lógica, a moral comum, a Honra, a Pátria, a Família, a Religião, a Liberdade (...)”.

(Micheli,1985).

Assim sendo, novamente aproximamos os ideários dadaístas de Tzara com a fuga da moral comum de Millôr em suas fábulas. Diferente do fabulário clássico, através de sua irreverência e ironia, tudo pode acontecer em Millôr, como se o espírito dadaísta estivesse vivo na confecção de suas paródicas fábulas.

Enxergando, então, todo o antidogmatismo do movimento dadaísta, ficam bastante possíveis os pontos de contato com as fábulas de Millôr. Parece óbvio que o fabulário de Millôr não caracteriza “vanguarda” se pensarmos que o carioca não criou um novo gênero de escrita, mas qual movimento vanguardista o fez? A grande contribuição enquanto inovação das

vanguardas parece residir na ruptura abrupta com moldes e adequações muito mais ideológicas do que mesmo estruturais. Ninguém rompe com o alfabeto instituído, mas com a maneira de posicioná-lo primeiro na mente e em seguida no papel. O desejo maior Dadá é o de conservar a qualquer custo a individualidade. As fábulas de Millôr surpreendem pelas suas anti-morais, em contraposição às morais clássicas e garante determinada individualidade ao seu autor.

Ainda encontramos vestígios vanguardistas em Millôr se pensarmos, por exemplo, em sua fábula “*A baposa e o rode*”, impregnada de características dessas vanguardas:

Por um asino do destar, uma rapiu caosa, certo dia, num pundo profoço, do quir não consegual saiu. Um rode, passi por alando, algois tum depempo e vosa a rapendo foi mordade pela curiosidido. "Comosa rapadre" -- perguntou -- "que ê que você esti faza aendo?". "Voção entê são nabe?" respondosa a mapreira rateu. "Vem aí a mais terrêca sível de tôda a histeste do nordória. Salti aquei no foço dêste pundo e guardarar a ei que brotágua sim pra mó. Mas, se vocér quisê, como e mau compedre, per me fazia companhode". Sem pensezes duas var, o bem saltode tambou no pundo do foço. A rapaente imediatamosa trepostas nas coulhes, apoiFRE num dos xides do bou-se e salfoço tora do fou, gritando: "Adrade, compeus".

MORAL: Jamie confais em quá estade em dificultém.

FOPOS DE ESÁBULA (Uma tentativa B.N. (Bossa Nova) de escrever as fábulas de Esopo

na linguagem do tempo em que os animais falavam).”

(1991, p .78)

O surrealismo, apesar de continuar alguns preceitos dadaístas de libertação de moldes estabelecidos, age principalmente no inconsciente e as obras surrealistas funcionam, antes de tudo, como “provocadores ópticos”. Na fábula em questão, Millôr vale-se de tal expediente, desmontando a seqüência lógica das palavras. Nas fábulas clássicas com título “A raposa e o bode”, como em Esopo ou La Fontaine, há, como sempre, uma linha de continuação, o texto é organizado e a moral, estabelecida.

Na “versão surrealista” de Millôr, fica por conta do inconsciente do leitor o trabalho organizacional de entendimento e, mais uma vez, o ambiente sereno da fábula clássica sofre grande tormenta. Visualmente, a fábula de Millôr é surreal e foge às convenções formais. Como pensou Max Ernst, o surrealismo busca encontrar um modo de intensificar a irritabilidade das faculdades do espírito. Há, então, uma proximidade latente daquele espírito inovador e revolucionário encontrado nos movimentos vanguardistas europeus com o rompimento abrupto das fábulas de Millôr Fernandes em relação às fábulas clássicas de um modo geral, funcionando metaforicamente aqui como a arte estabelecida e finalizada, estática e bem comportada. Millôr é um dadaísta com pitadas de surrealismo quando o assunto é fábula. O humor em Millôr tem fundamento e pertinência e, apesar de não inaugurar um novo grande movimento literário, Millôr dá um passo à frente em relação à tradição fabular por usar sua estrutura historicamente sedimentada em uma roupagem absolutamente moderna, revolucionando a maneira de transmitir o legado fabular aos seus sucessores. Enquanto a única fábula onde fica explícita a desorganização sintática como um provocador óptico é “*A baposa e o rode*”, nas demais nos resta aquela impressão de provocação, de fuga da lógica e da moral comum latente nas vanguardas quando da construção de “anti-morais”.

CAPÍTULO 06 – O ESTILO

Millôr Fernandes se auto-denomina um escritor sem estilo. Por enquanto, vamos nos ater às fábulas. Para ampararmos teoricamente, citemos o que ensina Norma Discini:

“Temos visto que, em qualquer texto, a voz do outro dialoga com a voz de um, de maneira que o sujeito da enunciação não é único, mas dialógico. Por falar em estilo, lembremos, primeiro, que o eu pressuposto a uma totalidade de enunciados, para ser uno, apóia-se em regularidades no modo de fazer e de ser, que constituem o fato formal, depreensível por meio do percurso gerativo do sentido, instrumento aplicado à totalidade enunciada. Tal fato, como unidade de estilo, formaliza-se, por sua vez, enquanto relação: do conteúdo com a expressão e vice-versa; do nível semio-narrativo com o discursivo e vice-versa; da enunciação com o enunciado e vice-versa, o que supõe duplicidade na própria constituição. O fato de estilo, além de unidade formal, é também considerado diferencial, o que supõe outra relação, dessa vez com seu exterior; trata-se, nesse caso, da relação discursiva de semelhança, que funda diferenças entre o eu da enunciação e o outro. O estilo é constitutivamente dialógico.

(2004, p. 223)

Então, esqueçamos os demais gêneros literários que não as fábulas na obra de Millôr e pensemos em seu estilo enquanto fabulista. Óbvio que os padrões formais estruturais (discurso narrativo, discurso moral e às vezes, discurso metalingüístico) fabulares são seguidos, mesmo porque a não-realização de tal tarefa descaracterizaria a obra literária enquanto gênero fábula. Assim sendo, temos, nas fábulas de Millôr, a manutenção da estrutura, com discurso narrativo e discurso moral (epimitio). Essas relações de semelhanças discursivas que acabam caracterizando um dialogismo evidente de Millôr com as fábulas clássicas apenas não são verificadas quando observamos esses textos sob a óptica do conteúdo semântico, que é quando Millôr utiliza o seu “não-estilo” para subverter aquele caráter moralizante, sério e sedimentado das fábulas tradicionais. É aí que ocorre a quebra estilística, que caracteriza a heterogeneidade eu/outro. Há uma intertextualidade estilística que restringe-se à estrutura formal textual. Continua Norma:

“Os estilos mostradamente heterogêneos consolidam-se, por conseguinte, em um tipo de discurso que, longe de ocultar a intersecção eu/outro, que os constitui, mostram-na deliberadamente. É assim que serão observadas a paródia, a estilização, a paráfrase e a polêmica de estilo. (...) A intertextualidade estilística será observada em homologação à intertextualidade entre textos, esta, considerada como ‘a retomada consciente, intencional, da palavra do outro, mostrada, mas não demarcada no discurso da variante’ (...). Depreensível do fio do texto, mostrada, mas não marcada, é assim a heterogeneidade que também fundamenta a intertextualidade entre textos, como, por exemplo, o poema *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico

Buarque, que faz uma paródia de Chapeuzinho Vermelho, de Perrault. A intertextualidade entre textos pode remeter à intertextualidade entre estilos, se observada, na leitura, a relação unus/totus/nemo. Importa destacar, entretanto, que se trata de heterogeneidade mostrada, mas não-marcada, porque não circunscreve a palavra do outro com indicações, como emprego de aspas, ou letra tipo itálico (...)

(2004, p. 225-226)

Toda a estrutura estilística fabular clássica, então, se repete em Millôr, exceto pelo caráter semântico de expansão de significações obtida através da ferramenta ‘humor’, através da ironia e da paródia. Nas fábulas que selecionamos para análise e que estabelecem relações diretas que dialogam em seus pares comuns, comprovamos esse fato. Em ‘O lobo e o cordeiro’, por exemplo, repetem-se as personagens, o riacho com água corrente, o desejo de ambos em beber água, proximidade de sentido nos diálogos. Mas Millôr contraria o estilo dos clássicos quando insere suas anti-morais, suas morais que desmantelam o tradicional final orientador. Ele relativiza a força (antes, inquestionável) do lobo. Virá ainda alguém mais forte: o caçador. E, é claro, esse efeito de humor só é possível pela existência histórica das fábulas como textos exemplares. Ainda em Norma:

“Fundamenta-se assim o estilo à moda contrária, ou a paródia de um estilo, que põe o mundo do outro de pernas para o ar, pela contrariedade de isotopias, em que se firma o efeito do humor, o qual, por sua vez, brinca com a polêmica constitutiva do sentido. Não esqueçamos que a relação de contrariedade, no quadrado semiótico

greimasiano, chamado A/Não-A, manifesta 'de algum modo o mesmo traço, duas vezes presente sob formas diferentes', como dizem Greimas/Courtés (1989, p 364).

(2004, p. 256)

Millôr capta, imita e subverte. Toma emprestada a estrutura e injeta seu estilo ou o seu “não-estilo”. Quando observarmos sua obra na totalidade, sobretudo as traduções, facilmente percebemos que ela não é em sua totalidade voltada ao humor ou construída sob a verve humorística aguçada, ácida e latente de Millôr. Visão focada apenas nas fábulas, surge o jogador, aquele que brinca o tempo todo com os significados das palavras, não o humor barato e simples, piadístico, mas um humor ‘necessário’, que extrapola os limites denotativos das significações dos vocábulos, a ironia séria, o querer dizer através da negação do objeto parodiado. Millôr tem realmente estilo único. Suas fábulas, que como tal, normalmente ensinariam, informariam, educariam e moralizariam, ao contrário, confundem, apavoram, provocam a dúvida e a incerteza. Talvez essa seja a grande contribuição de Millôr em relação ao texto fabular. Antes didática (e por isso, muitas vezes infanto-juvenil) e exemplar, em Millôr a fábula encontrou uma válvula de escape na anti-moral. A fábula amadureceu nas mãos desse escritor “sem estilo” que, com muito estilo, re-estilizou esse gênero milenar.

CAPÍTULO 07 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Provavelmente por inexperiência e ingenuidade, nossa proposta primeira era o estudo das obras completas de Millôr Fernandes. Na prática, constatamos a total impossibilidade de concretizar tal proposta observado o tempo escasso. A idéia é poder, no doutorado, espaço de tempo maior, concluir o que aqui foi começado.

O trabalho foi sendo desenvolvido e a capitulação e separação foi efetuada apenas na organização final. As questões intertextuais foram na medida do possível analisadas e buscou-se apontar para a anti-moral das fábulas de Millôr, sempre em contra-natura aos trabalhos fabulares clássicos conhecidos. A noção de *paródia* é algo imensamente abrangente e vai desde a homenagem imitativa até a ridicularização jocosa. Buscamos encontrar o posicionamento de Millôr nesse sentido. Como os aspectos ideológicos da paródia possuem um caráter histórico, também buscamos brevemente contextualizar essa questão. Enfim, buscou-se aqui entender o princípio constitutivo do discurso paródico, da ironia e do que mais se apresentava fundamental para que trabalhássemos com os pares mínimos de fábulas analisados.

Também se fez importante rever as definições e origens do gênero narrativo fábula. Não o fizemos com extensão de fôlego (como os livros de história o fazem) porque há obras de propriedade indiscutível que o fizeram com maestria e aqui foram citadas e aproveitadas, como o completíssimo *A tradição da fábula*, de Maria Celeste Consolin Dezotti. Citamos também de maneira sucinta a questão da fábula de Millôr como possível vanguarda justamente por encerrar em *A baposa e o rode* o único experimento verdadeiramente rompedor das estruturas sintáticas e o que mais se aproximava do anárquico, do espúrio contra o puro.

Concluimos também que Millôr abrandava o discurso autoritário da fábula, aquele discurso que ensina, através de um discurso mais aberto, onde a comicidade é o grande diferencial. Ainda que tenhamos dispensado muito tempo na análise da fábula de Millôr enquanto paródia das fábulas tradicionais,

não há como decretarmos o final do estudo ora desenvolvido, já que há muito que se falar e discutir ainda quando o assunto forem as fábulas fabulosas de Millôr Fernandes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. ***Tempo e otredad nos ensaios de Octavio Paz***, São Paulo, Annablume, 1997
- ALVES, Rubem. **Ao professor, com o meu carinho**, Campinas, Editora Verus, 2004.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**, São Paulo, Editora Ática, 4ª edição, 2003.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de e José Luiz Fiorin (orgs.) **Dialogia, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin**, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**, Bauru/SP, Edusc, 2003.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**, São Paulo, Editora Cultrix, 1988.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**, Campinas, Editora da Unicamp, 1996.
- CALVINO, Ítalo. **Fábulas Italianas**, Editora Cia. das Letras.
- CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, ALMEIDA PRADO, Décio de, SALLES GOMES, Paulo Emílio. **A Personagem de Ficção**, São Paulo, Editora Perspectiva, 10ª edição, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999, tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago.
- DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. **A tradição da fábula**, São Paulo, Editora Imesp, 2003.
- DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. **A fábula esópica anônima**, Araraquara, 1998.
- DISCINI, Norma. **O estilo nos textos**, 2004, São Paulo, Editora Contexto.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1984, p. 343-353.

- ESOPO. **Fábulas**, Editora Martin Claret, 2004, compiladas por Maximus Planudes, Tradução de Pietro Nasseti.
- FERNANDES, Millôr. **Fábulas Fabulosas**, Rio de Janeiro, Editora Nórdica, 12ª edição, 1991.
- FERNANDES, Millôr. **Novas Fábulas Fabulosas**, Rio de Janeiro, Editora Nórdica, 1978.
- FERNANDES, Millôr. **Millôr Definitivo – A Bíblia do Caos**, Rio de Janeiro, L&PM Editores, 2002.
- FERNANDES, Millôr. **Livro vermelho dos pensamentos de Millôr**, Rio de Janeiro, Editora Nórdica, 1974.
- FERREIRA, Antônio Manuel. **A fábula – forma breve 3**. Portugal, Centro de Línguas e Culturas, 2005.
- FIORIN, J. L. **Linguagem e Ideologia**, São Paulo, Editora Ática, 1998.
- FIORIN, José Luis. **Elementos de Análise do Discurso**, São Paulo, Editora Contexto, 1992.
- FONTAINE, Jean de La. **Fábulas**, Editora Landy, 2003.
- GREIMAS, A. J. **Semântica Estrutural**, São Paulo, Editora Cultrix, 1966.
- GREIMAS, A. J. **Semiótica e Ciências Sociais**, São Paulo, Editora Cultrix, 1976.
- GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**, Trad. por Alceu Dias Lima, São Paulo, Editora Cultrix, 1979.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- KOTHE, Flávio. **Paródia & Cia**. In: Sobre a Paródia. Rio de Janeiro. Editora Tempo Brasileiro, 1980, p. 97-111.
- LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**, 3ª Edição, 2002, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.
- LIMA, Alceu Dias. **A forma da fábula**, In: Revista Brasileira de Semiótica, Editora Significação, 1984.
- LOPES, Edward. **A Identidade e a Diferença**, São Paulo, Edusp, 1997

- LOPES, Edward. **A palavra e os dias: ensaios sobre a Teoria e a Prática da Literatura**, São Paulo, Editora da Unicamp, 1993.
- MENDONÇA, Sonia Regina e FONTES, Virgínia Maria. **História do Brasil recente 1964-1992**, São Paulo, Editora Ática, 1994.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**, São Paulo, Editora Cultrix, 2004.
- PEREIRA, Luciano. **A fábula, um gênero alegórico de proverbial sabedoria**, in: A Fábula 3, 2003, Universidade de Aveiro.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo, Editora Ática, 1985.
- SCHÜLER, Donaldo. **Refabular Esopo**, Editora Lamparina, 2004.
- PAIVA, Maria Helena de Novais. **Contribuição para uma estilística da ironia**. Lisboa: CEF, 1961
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo, Editora Ática, 1992.
- SOCHNAIDERMAN, Boris. **Paródia e o mundo do riso**. In: Sobre a Paródia. Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1980.
- VARGAS, Maria Valéria Aderson de Mello. **Do Pañcatantra a La Fontaine: tradição e permanência da fábula**, São Paulo, USP, 1990.