



AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo”.

Ana Clara Garcia
Graduada em Letras – Uni-Facef
anaclara.sgaria2002@gmail.com

Ana Laura Chierregati de Sousa
Graduada em Letras – Uni-FACEF
laurachieregatii@gmail.com

Maria Júlia Vasconcelos
Graduada em Letras – Uni-FACEF
maju.campos78@gmail.com

Monica de Oliveira Faleiros
Doutora em Estudos Linguísticos – Uni-FACEF
molifafacef@gmail.com

Resumo

Millôr Fernandes, desenhista, humorista, tradutor, escritor e dramaturgo brasileiro, nasceu em 1923 e faleceu em 2012, entretanto, sua presença perdura através de suas obras que iluminam o caminho da reflexão, da ironia, do humor e da inteligência crítica. A partir do humor, expõe os absurdos do mundo sem medo de apontar os erros e hipocrisias da sociedade. Dentre suas inúmeras produções, publicou o livro *100 Fábulas fabulosas*, em 2003, que consiste em uma reunião de alguns textos já publicados anteriormente nos volumes *Fábulas fabulosas* (1964), *Novas fábulas fabulosas* (1978) e *Eros uma vez* (1987), com outros inéditos, que tiveram sua primeira publicação no referido volume, em 2003. As diversas fábulas fabulosas que compõem a obra *100 fábulas fabulosas*, manifestam relações intertextuais e interdiscursivas com os mais variados tipos de textos: fábulas da tradição esópica, ditos populares, máximas e citações, bem como narrativas de mitos clássicos, e é dentre essas últimas que selecionamos o corpus desta pesquisa, que se constitui de dois textos que dialogam com os mitos de Prometeu e Pandora: “O fogo” e “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora”. Assim, nesta pesquisa, temos como objetivos realizar estudos sobre o autor e seu contexto de produção, bem como sua poética, principalmente quanto à relação que seus textos estabelecem com a tradição esópica da fábula, por meio de estudos sobre o gênero que contemplem sua história, função, forma textual, estrutura discursiva, bem como a “fábula fabulosa”, a “nova fábula” de Millôr, ou seja, a versão contemporânea do gênero, salientando suas características gerais e os aspectos específicos da produção milloriana, tais como o humor e a linguagem carnalizada; por fim, buscamos apresentar uma leitura interpretativa do corpus. O estudo e a leitura que se propõem neste trabalho foram realizados à luz dos conceitos de intertextualidade, interdiscursividade e paródia, oriundos da teoria acerca do dialogismo, no contexto dos estudos bakhtinianos. As investigações foram amparadas por pesquisas de caráter bibliográfico, as quais realizamos, a partir das contribuições de Coleone (2007) e Sampaio (2006) sobre o autor e a obra, contexto de produção e estilo de Millôr Fernandes nas fabulosas fábulas; Lima (1984) para

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

compreendermos a estrutura da fábula, e a constituição dos personagens nesse gênero textual; Souza (2004) e Brandão (1984) para o estudo acerca dos mitos gregos de Pandora e Prometeu; e Dezotti (2018) e Kleveland (2002) para compreendermos não só a tradição esópica, como também a construção da nova fábula e quais suas características; também, Bakhtin (1987) e seus comentadores, dentre eles Fiorin (2006) e Fávero (1994) acerca do interdiscurso, intertextualidade, paródia e carnavalização. Enfim, consideramos que esta pesquisa pode contribuir social e academicamente por lançar novos olhares sobre as produções de Millôr, quanto ao estilo do autor e suas motivações sócio-históricas, expandindo as investigações sobre o funcionamento do texto literário, colaborando para a formação do futuro profissional de Letras que atuará na área de Educação Literária.

Palavras-chave: Millôr Fernandes; *100 Fábulas fabulosas*; nova fábula; intertextualidade e interdiscursividade; paródia.

Submissão: 30/10/2023 **Aprovação:** 08/11/2023.

1 Introdução

Desde tempos imemoriais, as fábulas têm desempenhado um papel crucial na transmissão de valores, moralidade e sabedoria através das gerações. Elas são caracterizadas por narrativas curtas, frequentemente protagonizadas por animais antropomorfizados ou personagens fictícios, que têm o propósito de ensinar lições morais a partir de uma situação que é apresentada. Por meio de suas histórias aparentemente simples, as fábulas oferecem profundas reflexões sobre a natureza humana e os dilemas enfrentados pela sociedade.

Ao longo dos séculos, as fábulas ganharam destaque em diferentes culturas ao redor do mundo. Os fabulistas antigos e clássicos, a partir de Esopo, na Grécia, construíram o que chamamos de “tradição esópica”: Fedro, entre outros¹, foi leitor de Esopo e, por sua vez, influenciou Jean de La Fontaine, escritor francês do XVII que foi lido pelo brasileiro Monteiro Lobato, todos eles produziram fábulas icônicas que continuam a ser lidas e apreciadas até hoje, produção essa realizada pela influência entre esses leitores-autores da tradição. Em essência, essas histórias transcendem as barreiras temporais e culturais, mantendo-se relevantes através das eras, graças à sua capacidade de abordar questões universais e atemporais.

No entanto, à medida que a sociedade evolui e enfrenta novos desafios, as fábulas também se adaptam para continuar a ecoar os novos valores e questionamentos na contemporaneidade. Com o passar dos anos, os fabulistas tomaram essa forma parodiando-a no que se refere a seu propósito de transmitir valores ideológicos e sua exemplaridade. É nesse cenário de tradição e renovação das fábulas que a obra de Millôr Fernandes surge e se destaca por incorporar elementos do mundo contemporâneo, bem como a atitude questionadora e paródica às narrativas tradicionais.

¹ Há, ainda, Bábrio e Aviano, este, poeta latino, do final da antiguidade, parafraseou Bábrio e, juntamente com Fedro, está na origem das composições de La Fontaine, o que o torna uma das pontes entre as fábulas antigas e as modernas.



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.

O interesse pela pesquisa sobre a fábula manifestou-se a partir das aulas da disciplina de Estudos de Literaturas, quando estudamos as produções de Monteiro Lobato e, também, sua relação com as fábulas; a partir daí, ficamos interessadas e curiosas tanto sobre o gênero quanto sobre quais autores brasileiros o exploraram. Dessa forma, chegamos a Millôr Fernandes e, ao nos interessar pela sua escrita, surgiu a curiosidade por pesquisar acerca de suas fábulas fabulosas.

Millôr Fernandes foi um renomado escritor, humorista, artista gráfico, tradutor, caricaturista e intelectual brasileiro. Nasceu em 1923, o que torna este ano de 2023 o ano de seu centenário, e faleceu em 2012. Sua vasta obra abrange uma diversidade de gêneros, incluindo fábulas fabulosas, peças teatrais, crônicas, desenhos e traduções, obra esta amplamente reconhecida por sua aguda crítica social, seu estilo humorístico e sua habilidade única de abordar temas complexos de maneira satírica. O autor era conhecido por valorizar a liberdade de expressão e se considerava um "escritor sem estilo", rejeitava ideologias, defendia o livre pensamento e a ausência de limitações dogmáticas.

Em todas as obras de fábulas fabulosas e também em sua coletânea *100 Fábulas Fabulosas*, lançada em 2003, Millôr não apenas resgata o espírito da tradição fábula, mas também o infunde com uma perspectiva atual, destacando-se como um autor que transita habilmente entre a tradição e a contemporaneidade. Assim, nesta pesquisa, temos como objetivos realizar estudos sobre o autor e seu contexto de produção, bem como sobre sua poética, principalmente quanto à relação que seus textos estabelecem com a tradição esópica da fábula, por meio de estudos sobre o gênero que contemplam sua história, função, forma textual, estrutura discursiva, bem como a "fábula fabulosa", a "nova fábula" de Millôr, ou seja, a versão contemporânea do gênero, salientando suas características gerais e os aspectos específicos da produção miloriana, tais como o humor e a linguagem carnalizada; por fim, apresentar uma leitura do corpus, que se constitui das fábulas fabulosas "A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora" e "O fogo", a partir da paródia e do dialogismo, desvendando as camadas de significado presentes nos textos de Millôr Fernandes, bem como o diálogo que se estabelece entre as produções do autor e o enredo mítico subjacente, situando-o como autor contemporâneo e, portanto, como um autor da "nova fábula". Além disso, exploramos os paratextos do livro de 2003, a fim de identificar uma voz narrativa que se instala no universo "fabuloso" e estabelece um pacto com o leitor, propondo ironicamente um discurso metalinguístico acerca das fábulas fabulosas na capa, orelhas e também nas notas de rodapé.

Essas fábulas fabulosas, escolhidas por nós, se constroem a partir do enredo de mitos clássicos, o que também ocorre nas fábulas da tradição, e representam uma notável reinterpretação dos mitos gregos de Prometeu e Pandora, em uma abordagem caracterizada pela ironia, uma vez que o autor a utiliza para subverter e transformar as narrativas míticas tradicionais, com o propósito de relacioná-los a situações e temas contemporâneos, estabelecendo, por meio da paródia, a crítica e a sátira. Assim, as fábulas fabulosas do autor, as quais se constituem como "novas fábulas", na perspectiva da crítica atual, são vistas como fábulas contemporâneas, que, ao contrário das tradicionais, são narrativas que oferecem uma visão crítica e reflexiva da atualidade.

Algumas das características notáveis das fábulas contemporâneas incluem a ambiguidade, que desafia interpretações simplistas; a paródia, que muitas vezes utiliza o humor e a sátira para subverter convenções; a participação ativa do

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

leitor, que é convidado a refletir sobre as mensagens da história; a dessacralização, que questiona valores tradicionais; uma atitude do narrador que frequentemente quebra a quarta parede e envolve o leitor diretamente; e uma moral que não possui o intuito de passar um ensinamento ou provocar uma reflexão moral, mas propor uma reflexão crítica acerca dos valores estabelecidos, características essas que refletem a evolução da fábula no contexto da contemporaneidade.

Assim, ao explorar o universo do escritor, no primeiro capítulo examinamos sua posição na literatura, seu contexto de vida e seu estilo de escrita, com um foco especial na análise de suas obras de fábulas fabulosas. No segundo capítulo, traçamos um percurso acerca da tradição esópica até a nova fábula, nos aprofundando na abordagem e nos conceitos de intertextualidade, interdiscursividade e paratextualidade, os quais se fazem cruciais para entendermos a obra de Millôr Fernandes. Além disso, investigamos a origem do conceito de paródia, um conceito fundamental para compreender a produção do autor, já que a paródia é considerada uma forma de diálogo textual. No terceiro capítulo, apresentamos o corpus desta pesquisa, o qual se constitui dos mitos gregos de Prometeu e Pandora. Examinamos o significado da fábula, englobando sua origem e características, e ressaltamos as diferenças entre as fábulas tradicionais e as contemporâneas, estabelecendo paralelos entre a fábula original e a nova fábula e comentando suas características distintas. Por fim, apresentamos a moral e a sua subversão nas fábulas fabulosas de Millôr Fernandes.

Neste estudo, as abordagens propostas são fundamentadas nos princípios da intertextualidade, interdiscursividade e paródia, conforme definidos pela teoria do dialogismo, inseridos no contexto dos estudos bakhtinianos. Para realizar essas investigações, recorreremos a pesquisas bibliográficas baseadas nas contribuições de renomados estudiosos. Coleone (2007) e Sampaio (2006) forneceram informações essenciais para o estudo sobre o autor, sua obra, o contexto de produção e o estilo de Millôr Fernandes em suas fabulosas fábulas. Consultamos Lima (1984) para a compreensão da estrutura da fábula e a construção dos personagens neste gênero textual. As investigações a respeito dos mitos gregos de Pandora e Prometeu foram enriquecidas pelas obras de Souza (2004) e Brandão (1984). Além disso, Dezotti (2018) e Kleveland (2002) foram cruciais para a exploração da tradição esópica e a compreensão das características da nova fábula. Por fim, para uma análise aprofundada do interdiscurso, intertextualidade, paródia e carnavalização, recorreremos a Bakhtin (1987) e seus comentadores notáveis, como Fiorin (2006) e Fávero (1994).

Assim, passamos às nossas “confabulações” sobre o universo do autor e sua obra.

2 Sobre Millôr Fernandes e as 100 fábulas fabulosas

2.1 O escritor e sua inserção na literatura, seu contexto de vida e estilo de escrita

De acordo com Coleone (2007), Millôr Fernandes (ou Milton Viola Fernandes) nasceu em 16 de agosto de 1923, no subúrbio do Rio de Janeiro. Foi escritor, jornalista, humorista, caricaturista, produtor de haicais e renomado tradutor brasileiro que, ao longo de sua trajetória, traduziu obras de importantes escritores



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O. estrangeiros, como Shakespeare, Molière e Kafka. O nome "Millôr" foi adotado graças a um erro no momento do registro no cartório, que resultou na diferença em relação ao seu nome de batismo, Milton Fernandes. Esse apelido acabou se tornando sua identidade artística ao longo da vida.

Enfrentou a perda precoce de seu pai, Francisco Fernandes e, em 1925, como consequência dessa fatalidade, sua mãe teve que trabalhar como costureira para sustentar a família. Apesar das dificuldades, Millôr iniciou sua vida escolar em 1931 e, aos poucos, começou a mostrar seu talento como desenhista ao se apaixonar por revistas em quadrinhos. Porém, a tragédia voltou a atingir sua família em 1935, quando sua mãe faleceu, vítima de câncer e, então, Millôr foi morar com a família de seu tio materno.

Em 1938, com apenas 15 anos, o autor ingressou no mercado de trabalho como office-boy em um consultório médico e na revista *O Cruzeiro*, onde assinava seus textos com o pseudônimo "Emmanuel Vão Gogo", isso ao mesmo tempo em que se matriculou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Seu talento como escritor começou a ser reconhecido quando venceu um concurso de contos promovido pela revista *A Cigarra* em 1939, onde passou a trabalhar a partir daí. Nos anos seguintes, Millôr ampliou sua atuação como escritor, trabalhando no *Diário da Noite* e assumindo a direção das revistas "*A Cigarra*", "*O Guri*" e "*Detetive*". Em 1942, fez sua primeira tradução, do livro "*A estirpe do dragão*", da escritora americana Pearl S. Buck.

Porém, foi a partir da década de 1950 que Millôr embarcou em uma carreira bem-sucedida no teatro, estreando sua primeira peça, *Uma mulher em três atos*, em 1953, no Teatro Brasileiro de Comédia, localizado em São Paulo. Em 1960, apesar da censura, sua peça *Um elefante no caos* foi a responsável pelo escritor ganhar o prêmio de melhor autor da Comissão Municipal de Teatro. Assim, esse gênero artístico se configurou como uma das principais formas de expressão para o artista.

Millôr Fernandes valorizava imensamente a liberdade em seus trabalhos, tanto em termos de expressão artística, quanto de convicções pessoais. Ele se autodenominava um "escritor sem estilo" e fazia questão de não se vincular a nenhum movimento político ou religioso organizado. Para Millôr, ideologias eram vistas como "bitolas estreitas" que limitavam o pensamento. Logo, ele defendia o livre pensar, enfatizando que não existem pensadores católicos ou pensadores marxistas, apenas pensadores que não estão presos a nenhum dogma e estão dispostos a correr todos os riscos intelectuais. Esse desapego a dogmas, conceitos, mitos e sistemas de pensamento não significava que Millôr não tinha foco em suas críticas, pelo contrário, ele sempre teve como alvo principal o ser humano em si, a quem ele considerava como algo intrinsecamente falho e imperfeito. Essa perspectiva crítica em relação à natureza humana permeou grande parte de seu trabalho, permitindo-lhe questionar e satirizar diversas facetas da sociedade, da política, da cultura e do comportamento humano.

Em fevereiro de 2011, Millôr Fernandes foi internado na Clínica São Vicente, no Rio de Janeiro. A família solicitou que a razão e a data da internação não fossem divulgadas pela assessoria de imprensa do local, e também não deram detalhes sobre seu quadro de saúde. Em meados do mesmo mês, a equipe responsável pela rede social *Twitter* do escritor, informou aos fãs que ele estava "melhorando lentamente", sem entrar em detalhes sobre a causa da internação.

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

Durante todo esse período de saúde fragilizada, a família fez o possível para preservar sua intimidade, seguindo a postura discreta que Millôr sempre adotou em relação à sua vida pessoal. Em 27 de março de 2012, às nove da noite, Millôr faleceu em seu apartamento em Ipanema, devido à falência múltipla dos órgãos e parada cardíaca. O falecimento de Millôr causou grande comoção entre o meio artístico e seu corpo foi velado no dia 29, pela manhã, no Cemitério Memorial do Carmo, no Rio de Janeiro.

Como aponta Coleone (2007), o autor era conhecido principalmente pela sua exagerada ironia. Se buscarmos a 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).

Era a partir dessa ferramenta de linguagem que ele expressava em seus textos críticas sociais, políticas e culturais, combinando humor inteligente, sarcasmo e uma visão perspicaz da realidade. Dessa forma, ele questionava ideias preconcebidas e desmascarava hipocrisias da realidade em que vivia, explorando as contradições e absurdos presentes na sociedade e na condição humana, revelando aspectos ocultos ou contraditórios de determinadas situações, muitas vezes, utilizando-se de jogos de palavras e trocadilhos para transmitir suas mensagens.

Para Coleone (2007), Millôr Fernandes trazia para o presente o gênero literário milenar das fábulas por meio de suas fábulas paródicas. Nesse contexto, as fábulas passavam por uma transformação crítica e humorística, tornando-se objetos modernos e relevantes para o nosso tempo. Através dos estudos de Bakhtin, a teoria do dialogismo se torna especialmente relevante no que diz respeito às obras do autor, uma vez que as paródias de Millôr são fruto de um diálogo entre as fábulas tradicionais de Esopo e a visão de mundo e estilo peculiar do próprio Millôr. Através da paródia, Millôr dialoga com as obras anteriores, subvertendo-as, recriando-as e oferecendo uma nova perspectiva ao público contemporâneo.

A paródia, no contexto da arte, é uma forma de criação que se apropria e transforma elementos de uma obra anterior, muitas vezes de maneira irônica e humorística. Millôr Fernandes utilizava essa técnica em suas fábulas, incorporando elementos das fábulas tradicionais de Esopo, um antigo fabulista grego considerado um dos mais famosos do gênero, que viveu por volta do século VI a.C. Suas fábulas são conhecidas por apresentar animais antropomorfizados e ensinamentos morais, transmitidos através de histórias curtas e cativantes. Assim, Millôr Fernandes recriava as fábulas de Esopo de forma paródica, estilizando-as de maneira original, acrescentando humor, crítica e adaptando-as ao contexto e perspectivas contemporâneas, proporcionando ao público uma abordagem única e instigante desse gênero literário.

A habilidade do autor em utilizar a ironia em sua escrita contribuiu para sua popularidade e reconhecimento como um dos grandes escritores brasileiros, uma

[Digite texto]



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O. vez que sua capacidade de observação afiada e sua habilidade em expressar críticas de forma inteligente e divertida tornaram seus textos únicos e atemporais. Ao longo de sua vida, Millôr Fernandes colaborou com diversos periódicos, como *O Jornal*, *Tribuna da Imprensa*, *Veja*, *O Pasquim*, *IstoÉ*, *Jornal do Brasil*, *O Dia*, "Folha de S. Paulo", "Bundas" e "O Estado de S. Paulo".

2.2 Contexto histórico das produções de *Fábulas fabulosas*

O autor Millôr Fernandes viveu durante o período do governo militar no Brasil, que teve início em 1964 e perdurou até 1985. Esse período foi caracterizado pelo regime autoritário e pelo controle político exercido pelas Forças Armadas Brasileiras. Durante esses anos, houve censura, repressão política, perseguição a opositores do regime, juntamente com uma série de restrições às liberdades civis e aos direitos humanos. Esse contexto histórico influenciou a produção artística e literária de Millôr Fernandes, bem como de outros artistas e escritores da época, que muitas vezes tiveram que lidar com a autocensura e a busca por formas de expressão que não fossem diretamente reprimidas pelo governo. Em seu livro *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*, Nadine Habert (1996, p. 39) aborda a intensificação dessas práticas opressivas e os impactos que causaram à sociedade brasileira:

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 [...] (Habert, 1996, p. 39).

Millôr Fernandes estava inserido nesse contexto de intensa repressão política e censura, e, embora não tenha sido diretamente perseguido ou exilado durante o regime autoritário, ele enfrentou as restrições impostas ao meio artístico e literário. Foi em meio a esse cenário que o autor escreveu suas *Fábulas fabulosas* (1964), 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 e greves.

Como aponta Coleone (2007), o título *Fábulas fabulosas* pode parecer, à primeira vista, um mero trocadilho que o autor criou, como ele mesmo afirma em uma entrevista que deu à *Folha de S. Paulo*, em 2003. No entanto, se analisarmos mais profundamente, podemos encontrar uma conexão íntima entre esse título e sua maneira de construir fábulas. A expressão "fábulas fabulosas" sugere uma combinação paradoxal na qual o "fabuloso" se une ao "fabular", criando uma fórmula que segue a lógica inversa de "menos com menos dá mais". Essa alegoria alegórica é representativa da abordagem do escritor, que utiliza histórias fictícias para revelar verdades e reflexões sobre a sociedade. Ao desafiar as expectativas e subverter convenções, suas fábulas podem ser vistas como uma forma de desmascarar mentiras e hipocrisias, desvelando a verdade por meio de narrativas aparentemente fantasiosas.

A obra *Fábulas fabulosas* (1964) está inserida em um conjunto de obras do autor, composto por mais quatro obras denominadas *Novas fábulas fabulosas*

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo (1978), *Eros uma vez* (1987) e *100 Fábulas fabulosas* (2003). Nesses livros, o autor explora diversas situações do cotidiano e a condição humana de forma cômica, irônica e satírica. Na primeira obra mencionada, algumas fábulas da tradição esópica são reescritas parodicamente pelo autor, tais como “O lobo e o cordeiro”, “A raposa e as uvas”, “A baposa e o rode”. A segunda e terceira obras, publicadas respectivamente em 1978 e em 1987, trazem textos inéditos em sua maioria, seguindo a mesma linha de raciocínio da primeira publicação. Já na quarta obra, publicada em 2003, podemos perceber a presença de vários textos das edições anteriores, que foram republicados e até mesmo modificados, apresentando novas histórias e personagens, sempre indo em encontro à temática de crítica social e humor característicos do autor. Nessa obra, Millôr continua a explorar as contradições humanas e a sociedade de forma divertida e mordaz, mantendo o estilo ácido e sagaz que se tornou sua marca registrada. Já a terceira obra é uma coleção maior de fábulas paródicas, apresentando cem textos que carregam a essência do estilo do escritor.

Dentre esse conjunto de produções de fábulas fabulosas, como dissemos anteriormente, está o corpus deste trabalho, que é parte da obra *100 Fábulas Fabulosas* de Millôr Fernandes, especificamente aquelas intituladas “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O Fogo”. Nesse corpus selecionado, o autor apresenta uma recriação paródica dos mitos gregos de Prometeu e Pandora, esta, conhecida pela famosa caixa que, quando aberta, libertou todos os males do mundo; e aquele, conhecido por roubar o fogo dos deuses e entregá-lo à raça humana. A utilização de enredos míticos é uma característica presente nas fábulas da tradição, mas no caso de Millôr Fernandes, essa retomada adquire um caráter paródico que permeia toda a sua obra. Além disso, refletimos sobre como a produção de Millôr se conecta à “nova fábula” ou à fábula contemporânea.

Ao nos aprofundarmos na análise dessas fábulas fabulosas, pretendemos comentar os recursos linguísticos e estilísticos empregados pelo autor, bem como as mensagens subjacentes, revelando a relevância e atualidade de sua obra na literatura brasileira e na abordagem de questões universais.

3 A tradição esópica e a nova fábula: percursos e diálogos

Neste capítulo utilizamos como referencial teórico as contribuições bakhtinianas acerca do dialogismo, considerando a intertextualidade, a interdiscursividade e, sobretudo a paródia, conceitos essenciais para compreendermos as produções milorianas, visto que, nos enredos elaborados por Millôr há a forte presença do diálogo das fábulas selecionadas como corpus desta pesquisa e suas relações com as narrativas de mitos clássicos.

3.1 A intertextualidade e a interdiscursividade: o diálogo entre textos

Embora o termo intertextualidade apareça somente uma vez na obra Bakhtiniana, sendo, para Fiorin (2006), um possível equívoco na tradução do Francês para o Português, ele é um dos primeiros termos relacionados à autoria bakhtiniana e se manifesta pela primeira vez nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A obra de François Rabelais*. Mais adiante, em 1967, o termo é comentado e explorado por Júlia Kristeva, a semioticista elabora uma grande discussão acerca das teorias



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.

bakhtinianas buscando compreender o texto literário. A autora discute que, para o linguista, o texto literário consiste em um cruzamento de diversas superfícies textuais, nas quais um texto se constrói como uma combinação de elementos presentes em outros textos, não exercendo uma natureza discursiva fixa, ou seja, a intertextualidade é apresentada como o processo real de constituição do texto (*apud* Fiorin, 2006, p. 163).

Mais adiante, em 1994, Roland Barthes repensa a noção atribuída por Kristeva, contribuindo com a teoria que entende o fenômeno literário como uma organização de palavras utilizadas que impõem um sentido estável e único, o qual se apresenta perceptível pela visão. A filóloga redefine o texto como: “aparelho translinguístico que redistribui a ordem da língua colocando em relação uma palavra comunicativa, que visa à informação direta, com diferentes enunciados anteriores ou sincrônicos” Barthes (*apud* Fiorin, 2006, p. 164). Nesse sentido, Fiorin (2006) apresenta os seguintes conceitos teóricos elaborados por Barthes, que são implicados nessa noção de texto: práticas significantes, produtividade, significância, fenotexto, genotexto, e a que se faz mais relevante ao presente estudo, a intertextualidade, que é definida pela presença de outros textos em determinada produção, o que ocorre em um nível variado, mais ou menos aparente. Sendo assim, novamente voltamos ao entendimento que reafirma o fenômeno intertextual como a construção real do texto, que se evidencia como prática significativa, desconstruindo e reconstruindo a língua, funcionando a partir da relação constitutiva com outros textos, dessa forma, o conceito elaborado pela filóloga se aproxima da concepção de discurso. Fiorin (2006, p. 165) afirma que, nessa perspectiva, a intertextualidade seria:

Qualquer referência ao Outro, tomado como posição discursiva: paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes linguísticas, lugares comuns, etc (Fiorin, 2006, p.165).

O linguista comenta que o conceito de intertextualidade foi se afrouxando com o tempo e que, para entendê-lo na essência, é preciso uma análise imersiva aos enunciados bakhtinianos, os quais apresentam o fenômeno interdiscursivo a partir do conceito de dialogismo, que, por sua vez, é referenciado como o princípio constitutivo de todo discurso, que, em seu interior, independentemente de sua dimensão, tem a interação viva e tensa de outros discursos que o permeiam, ou seja, o dialogismo é evidenciado como as relações de sentidos que se estabelecem entre dois enunciados. Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Fiorin (2006), afirma que todos os discursos que mencionem qualquer objeto, na realidade, não estão se referindo ao objeto em questão, mas aos discursos que o permeiam e que se infiltram no enunciado vigente, delineando-o, exercendo papel dialógico em sua constituição.

O processo dialógico não exerce somente relações de afirmação, podendo, do mesmo modo, contradizer, desacreditar, avaliar, recusar, aderir, complementar e refutar discursos que lhes são antecessores, sendo assim, todo enunciado possui uma dupla dimensão, que revela o seu direito e o seu avesso, a dimensão do eu e a dimensão do outro, afirmando-se como um espaço de tensão entre enunciados, o que sugere a luta entre vozes sociais distintas. É válido ressaltar que, ainda que as vozes presentes em determinado enunciado não estejam

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

evidentemente referenciadas nele, elas exercem função essencial para a sua construção. Além disso, Fiorin (2006) afirma que os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem mesmo autossuficientes, há uma relação de interdependência entre eles, na qual uns refletem os outros e assim, determinam o seu caráter. Cada enunciado pertence a uma esfera de comunicação e ocupa uma posição definida nela, determinada pela posição que ocupa em relação às posições dos outros enunciados que estão ao seu redor.

Como afirmado por Bakhtin (*apud*, Fiorin 2006), os textos são possíveis de serem realizados devido ao sistema linguístico, portanto, a convenção se faz necessária para o estudo das unidades da língua, todavia, ela não abrange todo funcionamento real da linguagem. Por esse motivo as análises bakhtinianas são mediadas a partir de uma disciplina nomeada translinguística, que examina os enunciados a partir de suas relações dialógicas, ou seja, sua constituição real. Então, é possível compreender que o enunciado é uma unidade real estritamente delimitada pelas alternâncias dos sujeitos falantes, ele é uma unidade de significação da comunicação e deve ser considerado, necessariamente, contextualizado, o que diverge quando levamos em consideração as palavras e orações, as quais são apenas unidades da língua e estão descontextualizadas. Nessa perspectiva, o enunciado é único, dentro de situações e contextos específicos, portanto, são também, irrepetíveis. Esses, ao contrário das unidades da língua, pertencem a um autor e são direcionados a um destinatário, possuindo acabamento que permite uma resposta, manifestando emoções, juízos de valor e tom emotivo-valorativo, sendo prenhe de sentido de ordem dialógica, enquanto as palavras e orações, quando descontextualizadas, não são nem de autoria, nem destinadas a alguém, exprimindo nada além de neutralidade e significação.

Segundo Bakhtin (*apud* Fiorin, 2006, p.73), sobre os múltiplos enunciados contraditórios atuam forças centrípetas e forças centrífugas, para as quais a autora sugere a seguinte definição e exemplificação: “Aquelas buscam impor uma centralização enunciativa no plurilinguismo da realidade; estas procuram minar, principalmente, por intermédio da derrisão e do riso, essa tendência centralizadora”. Desse modo, as ditaduras correspondem às forças centrípetas e a democracia, centrífugas, sendo, essa primeira, prenhe de grande componente narcísico. Nesse sentido, seria possível a leitura dos mitos “Narciso e Eco” a partir dos princípios dialógicos, visto que essas figuras mitológicas aparecem sempre acompanhadas uma da outra, Eco negando a radicalização da identidade devido a condenação de Juno a nunca ter iniciativa da palavra e Narciso recusando completamente a alteridade, devido a sua paixão pelo próprio reflexo. Essas alegorias são a representação da tentativa de negação do dialogismo, que, ao ser transposta para a realidade, reflete a negação da alteridade das ditaduras, que impõem sua identidade e exige aderência a ela, todavia, essa identidade se constitui dialogicamente.

Além desse dialogismo que não é evidenciado no enunciado, existe ainda um outro tipo, que se apresenta a partir de formas mais visíveis, entretanto não devemos reduzir o fenômeno dialógico a essas vozes que se manifestam evidentemente na composição do enunciado, como dito anteriormente nesta seção, ele é o elemento constitutivo de todo enunciado, então essas formas de incorporação de um discurso no outro são maneiras visíveis desse princípio de funcionamento das unidades reais da língua.



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.

Bakhtin (*apud* Fiorin, 2006, p. 174) expõe as seguintes informações acerca das possíveis formas de incorporação evidente de um enunciado em outro:

Há duas maneiras básicas de incorporar distintas vozes no enunciado: a) aquela em que o discurso do outro é abertamente citado e nitidamente separado"; b) aquela em que o enunciado é bivocal, ou seja, dialogizado. Na primeira categoria, entram formas composicionais como o discurso direto e o discurso indireto, as aspas, a negação; na segunda, aparecem formas composicionais como a paródia, a estilização, a polêmica velada ou clara; o discurso indireto livre (Bakhtin *apud* Fiorin, 2006, p. 174).

Na obra bakhtiniana, encontram-se dificuldades para distinguir os conceitos de textos, enunciados, enunciados concretos e discurso. Entretanto, dissociando o conceito de texto dos demais, ele se apresenta como uma unidade de manifestação do pensamento, da emoção, do sentido e do significado, o qual é possível de ser compreendido devido ao seu sistema convencional, uma língua conhecida por determinada sociedade, ou seja, o texto não apresenta somente uma dimensão verbal. Todos elementos capazes de repetição e reprodução que se manifestam no texto pertencem à língua, todavia, ele é, assim como os enunciados, únicos, irrepetíveis e pertencem a um autor. Por esse motivo, se vinculam a outros textos e não aos elementos reproduzíveis da língua, então a sua autenticidade também acontece na relação dele com outros, necessitando, ao menos, de duas consciências, dois sujeitos, para que se estabeleça discursivamente. Nesse sentido, o texto se apresenta como uma manifestação dos enunciados, enquanto este é da ordem do sentido, aquele pertence à ordem da manifestação.

Ainda, para Fiorin (2006) existe o interdiscurso e o intradiscurso, o primeiro corresponderia ao enunciado e o segundo, ao discurso, os quais se diferenciam na medida em que o enunciado é considerado a partir das relações dialógicas e o discurso, fora delas, visto como uma identidade. Seguindo essa linha de raciocínio, o interdiscurso é constitutivo do intradiscurso, visto que o discurso é a realidade aparente, mas o enunciado é a manifestação real e, portanto, dialógica da língua. Para Fiorin (1994), a análise sobre esses objetos linguísticos deve ser realizada a partir da filologia-semiótica, a fim de recuperar a significação profunda das vozes, textos e discursos que são geradores de muitos textos e se entrecruzam no espaço e no tempo. É a partir das observações tecidas até o momento que será possível distinguir os conceitos *interdiscursividade* e *intertextualidade*.

Fiorin (2006) afirma que toda relação dialógica, ao passo que é uma relação de sentido, é também interdiscursiva, a qual não exige a necessidade de estar manifestada evidentemente no texto para acontecer, já as relações intertextuais ocorrem apenas nos casos em que a relação discursiva se manifesta de forma materializada. Esses dois fenômenos linguísticos advêm da relação dialógica entre textos, quando um se relaciona com outro já construído. Para que o leitor consiga compreender e visualizar essas relações existentes, é preciso que ele tenha conhecimentos específicos de mundo, como por exemplo textos literários ou citações referenciadas, além de conhecimentos que estão implícitos nos objetos de análise por meio da interdiscursividade. Fiorin (2006, p. 184) elabora a seguinte contribuição sobre esses fenômenos linguísticos:

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

É só nesses casos que se deve falar em intertextualidade. Ela é o processo da relação dialógica não somente entre “duas posturas de sentido”, mas também entre duas materialidades linguísticas. A concepção que, com base na obra de Bakhtin, adotamos de intertextualidade é bastante restrita - nada tem a ver com o uso frouxo que se vem fazendo dela. No entanto, ela pode ser um pouco alargada. [...] os estilos de autores, de movimentos literários, de grupos sociais, quando são estilizados ou parodiados, mantêm também relações intertextuais (Fiorin, 2006, p.184).

O estilo, por ser um elemento do funcionamento real da linguagem, se constitui dialogicamente, ainda que em alguns momentos, quando traços estilísticos de um texto aparecem materializados em outro a partir de sentidos estritos ou conjuntos de fatos linguísticos que configuram um estilo, uma variante linguística, seja considerado intertextualidade, quando a materialidade linguístico-textual de dois estilos não se encontra materializada no texto, o que acontece é a interdiscursividade, visto que a ocorrência pertence à ordem dialógica constitutiva.

3.2 A paródia como forma de diálogo textual

De acordo com Fávero (1994), a origem da paródia é concebida como arte por Aristóteles, quando Hegemon de Tárccio (séc. V a.C) utilizou o gênero épico, que comumente representa heróis nacionais como deuses, para manifestar os homens como seres comuns, os quais estão inseridos na vida cotidiana, e que, diferentemente do texto épico em sua tradição, não eram vistos como superiores. A palavra “paródia”, etimologicamente significa “canto paralelo”, proveniente do grego “para”, que significa “ao lado de” e “ode”, canto, o qual se constitui como um comentário que pode ser irônico, satírico ou sério. Sendo assim, Fávero (1994, p. 49) estabelece a seguinte definição para a palavra: “uma canção cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto”. A autora afirma que diversos trabalhos se apropriam do uso dessa ferramenta de linguagem, Campos (*apud* Fávero, 1994, p.49) aponta que “ela não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive em sua acepção etimológica”.

Mais uma vez, será preciso debruçar-se sobre os estudos bakhtinianos a fim de compreender melhor o funcionamento de um fenômeno discursivo, neste momento, a paródia. Bakhtin elabora o conceito de estatuto da palavra partindo do princípio de uma concepção espacial da linguagem poética, que atribui três dimensões às diferentes estruturas literárias: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos que as antecedem. Josef (*apud* Fávero 1994, p. 50) apresenta dois eixos que definem esse estatuto, um deles é o horizontal, no qual são encontrados o sujeito da escritura e o destinatário, elementos esses que possibilitam a instauração da escritura, e o vertical, no qual encontramos o texto e o contexto, que instauram a ambivalência. Esses dois eixos coexistem no discurso, em um entrecruzamento, que gera a intertextualidade e possibilita uma dupla leitura.

Um conceito importante relacionado à paródia que acreditamos que se aplica à produção de Millôr é a carnavalização, Josef (*apud* Fávero, 1994, p. 50) comenta que esse fenômeno discursivo apresenta uma visão da concepção vasta e popular que se opõe ao sério, à discriminação social por classes, ao ditatorial, ao monológico e se distancia do medo. O conceito se estabelece a partir do gênero



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.

popular que se modifica a partir do tempo e do espaço em que acontece, ele traduz uma visão carnavalesca que não deve ser considerada um fenômeno propriamente literário, mas que, ao ser transposto para a literatura, constitui o que é denominado por Bakhtin (*apud* Fávero 1994, p. 51) como “carnavalização da literatura”, a qual extingue barreiras sociais, de idade, de sexo, enfim, representando a fuga do cotidiano, do oficial e a aproximação dos homens, que sugere “um contato livre e familiar entre os interlocutores”. Fávero (1994, p. 51), faz as seguintes explicações sobre a percepção carnavalesca de mundo:

A percepção carnavalesca de mundo apresenta quatro “categorias” fundamentais instauradas a partir desse contato livre e familiar: um novo modo de relações humanas, oposto às relações hierárquico-sociais todopoderosas da vida cotidiana, em que há uma excentricidade na expressão porque o homem se abre e se permite comumente a tudo aquilo que está reprimido; a terceira categoria, a das *mésalliances*, que se refere à aproximação dos contrários... e que está ligada à quarta “categoria”. a profanação (Fávero, 1994, p. 51).

Essas categorias, quando transpostas à literatura, fizeram com que gêneros secundários como a sátira menipeia (na qual também está inclusa a paródia), o diálogo socrático e o simpósio, gêneros que se ajustam à forma dialógica e são considerados carnavalescos, fossem valorizados. Nesse sentido, como afirmado por Bakhtin (*apud* Fávero, 1994), o carnaval abrange o sagrado e o profano, o insignificante e o sublime, a sabedoria e a ignorância, o alto e o baixo etc. Então, o discurso carnavalesco pode ser entendido como uma transmissão dialógica, que manifesta um mundo dinâmico, ambivalente e contraditório, exercendo uma intertextualidade contínua em que várias vozes dialogam.

Para Bakhtin (*apud* Fávero, 1994, p. 52), existem quatorze características que constituem a sátira menipeia, dentre elas estão a “liberdade de invenção filosófica e temática, as peripécias e as fantasmagorias mais desenfreadas e mais audaciosas”, as quais o teórico afirma serem justificadas por uma finalidade unicamente ideológica-filosófica de criar uma situação singular para motivar a experiência filosófica, a verdade encarnada que é buscada pelos filósofos. Destacam-se também, como constituintes desse gênero:

[...] a opção pelos problemas sociopolíticos contemporâneos, o gosto pelas cenas de escândalo, pelas condutas excêntricas, pelos discursos e declarações inoportunas, isto é, por toda espécie de infração à marcha comum dos acontecimentos e às normas estabelecidas, incluindo-se também as violações do discurso (Fávero, 1994, p. 52).

Além dessas principais características que compõem esse gênero textual, existem muitos outros elementos que se manifestam na sátira menipeia e são considerados incompatíveis entre si, como o discurso filosófico e o oratório, o naturalismo e o fantástico etc., ou seja, o Carnaval apresenta uma visão própria do mundo, a qual unifica esses elementos distintos em um todo.

A paródia, por sua vez, possibilita o reconhecimento evidente de traços semelhantes a partir da negação, a palavra parodiada tem duplo sentido e, além de se voltar para o discurso de um outro, também se volta para o objeto do discurso, de modo que, em um único discurso podem ser encontradas duas orientações

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

interpretativas, duas vozes, e a luta entre elas. A linguagem paródica é dupla e, ao mesmo tempo que se articula sobre o texto de origem e o reestrutura, também o nega. Essa duplicidade ocorre pela intersecção dos dois eixos apresentados anteriormente, horizontal e vertical, portanto também há o cruzamento do diálogo e da ambivalência, do enunciatário e do destinatário, do texto e do contexto, o que gera a intertextualidade.

O discurso da paródia é ambivalente: uma coisa está sempre na fronteira com o seu contrário, contradizendo-a, relativizando-a. Essa ambivalência do discurso da paródia revela-se pela comunicação entre o espaço de representação pela linguagem e o da experiência na linguagem (como correlação de textos). O texto se erige e se compreende a partir de sua própria estrutura. Torna-se possível a coexistência entre o interdito (representação monológica) e sua transgressão (o sonho, o corpo, o diálogo) (Josef *apud* Fávero, 1994, p. 53).

Outra característica fundamental da paródia é o humor, que se apresenta de forma irônica e, às vezes, satírica, sendo mais sério que cômico, por tratar de situações críticas da vida social. Portanto, a paródia é, evidentemente, marcada por caráter dialógico e por isso é também espaço para a luta entre vozes sociais.

3.3 Sobre a fábula: sua história, função, forma textual e estrutura discursiva

A origem da fábula é bastante discutida. Quando o Ocidente descobriu a cultura indiana, a partir do século XIX, muitos estudos foram feitos na tentativa de descobrir a pátria da fábula. De acordo com Dezotti (2018), as opiniões se dividiam entre Grécia e Índia. No entanto, no início do século XX, a partir da decifração da escrita cuneiforme, textos sumerianos datados do século XVIII a.C., puderam ser conhecidos. Esses textos abordavam animais com características antropomorfizadas, ou seja, eram atribuídas características humanas a seres não humanos. Na fábula, essa técnica é amplamente utilizada para transmitir ensinamentos e reflexões sobre a natureza humana e a sociedade, tornando as histórias mais envolventes e permitindo o estabelecimento da identificação do leitor.

A presença do processo antropomórfico nos textos sumerianos é muito semelhante ao das fábulas gregas e indianas. A partir disso, Dezotti (2018) afirma a possibilidade de se concluir que:

A fábula grega não era autóctone nem originária da Índia, e essas duas vertentes derivariam de uma mesma fonte comum não ariana. Contudo, se deixarmos de lado a tradição greco-latina e mesmo a tradição indiana, somos levados a crer que a fábula é um modo universal de construção discursiva (Dezotti, 2018, p.23).

A autora ainda adiciona que o que diferencia as fábulas de um povo e de outro no modo organizacional, temático ou de seleção de figuras, é determinado por questões culturais. No entanto, são as semelhanças em seu funcionamento que determinam ser a representação de uma mesma prática discursiva.



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.

Portanto, a fim de contemplar toda a diversidade textual que a cultura do Ocidente define como fábula, Dezotti (2018) propõe a seguinte definição: “fábula é o ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa ficcional”. Isso quer dizer que, conseqüentemente, no processo de construção discursiva é estabelecido o modo poético. Dessa forma, o narrador se torna o meio pelo qual será expresso o que se quer dizer. Na fábula estão presentes os atos de fala, unidades comunicativas que realizamos ao falar ou escrever, e têm o poder de produzir um efeito específico na interação com outras pessoas. Eles são considerados ações verbais, pois não apenas expressam uma ideia ou um significado, mas também executam uma função social ou pragmática.

O conceito de atos de fala foi desenvolvido pelo filósofo britânico J.L. Austin e posteriormente expandido por outros teóricos, como John Searle. Eles argumentaram que, quando falamos, não estamos apenas transmitindo informações, mas também realizando diferentes tipos de atos, como fazer uma promessa, uma pergunta, um pedido, mostrar, censurar, aconselhar, recomendar e diversos outros exemplos. Uma das possíveis explicações para a popularidade e resistência desse gênero através dos tempos é, justamente, o uso desse conceito simples e formal. Sua atemporalidade e forma maleável, tornam possível que novos repertórios de narrativas sejam incorporados para enfim se ajustarem às expressões de visões de mundo de diferentes épocas.

Faz parte da competência linguística de todo falante o ato de narrar. Portanto, para utilizar uma narrativa como fábula, só é necessário configurá-la como um discurso alegórico, ancorando o “outro” significado ao seu contexto de enunciação, de acordo com Dezotti (2018). A autora ainda adiciona que:

Essa vinculação obriga o ouvinte não só a compreender a narrativa, mas também a interpretá-la, buscando pontos de contatos significativos entre ela e a situação discursiva que motivou sua enunciação (Dezotti, 2018, p. 24).

Ao fornecer uma moral para a narrativa, o próprio enunciador da fábula oferece esse processo interpretativo. No entanto, deixar que o ouvinte se veja forçado a buscar um significado e descobrir a fábula, também faz parte das possibilidades lúdicas desse gênero. Os gregos, inclusive, antes de nomearem a fábula como *mythos*, a chamavam de *ainos*, cognato de *ainigma*, termo pelo qual nossa palavra “enigma” é quase transliteração. Até mesmo as fábulas esópicas chegaram a ser nomeadas, posteriormente, como *Aisopeion ainigma*, entrevento então sua condição alegórica em que o sentido se apreende através do esforço da interpretação.

A fábula se constitui pela articulação de três discursos: um narrativo, um interpretativo ou moral, e um metalinguístico. Lima (1984) critica os estudos que apenas visualizam na fábula a história e a moral e comenta acerca da necessidade de uma análise completa do discurso presente na fábula, ou seja, “quando todas as seqüências que o formam tiverem sido localizadas, apreciadas e coerentizadas como plano de expressão do conteúdo que se está analisando”. Lima (1984, p. 64). Sendo assim, todos os elementos constituintes exercem importância para a análise da fábula, até mesmo o tom enunciativo, o qual sofre alteração a partir do discurso metalinguístico, seja pelo uso da palavra “moral”, que introduz um ensinamento, seja pelo tom ilocutório que adquire uma entonação mais grave exigida pela leitura da

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

moral. O autor discute sobre a organização sintática particular da fábula, que, sendo um discurso como qualquer outro, deve ser tratada como tal.

Além disso, esclarece que a fábula é constituída por atores, personagens, os quais podem ser não-humanos, ainda que por vezes se manifestem de maneira antropomórfica, mas respondem por ações que não são humanas, e também aparecem, por vezes, em face humanizada, ainda que figurativizados, com ações humanas.

O aspecto humano presente nos personagens da fábula não se refere ao ser humano como tal, mas a seus aspectos secundários, que são adquiridos culturalmente a partir dos hábitos, gostos, caprichos, vícios e tudo o que representa um tipo humano, “uma caricatura... algo desumano” Lima (1984, p.66). Ao contrário da história da fábula, a moral sempre conta uma história de homens ancorada a outras semióticas, à exemplo: os ditos sentenciosos, provérbios ou paródias desses. Nessa perspectiva, a moral retoma virtualmente os programas, o percurso narrativo da história da fábula e os valores atualizados pela semântica narrativa em um processo mais abstrato e difuso, de tematização. É a textualidade da tematização mais abstrata da moral, em conjunto com a mais concreta, presente na história, que resultará na fábula.

Ao analisar a estrutura e componentes de uma versão esópica da fábula “O lobo e o cordeiro”, Dezotti constata que:

Esse texto apresenta a estrutura típica da fábula esópica: ele se organiza em dois parágrafos, trazendo no primeiro a narrativa e, no segundo, e epimítio, assim chamado pelos antigos retores porque vem depois da narrativa (mythos). O texto do epimítio, por sua vez, se constitui de duas porções facilmente delimitáveis: uma porção que apresenta uma interpretação da narrativa (“junto daquele cujo propósito é praticar a injustiça, nem uma justa defesa prevalece”), e uma outra porção que se informa a ação que o enunciador da fábula está realizando (“a fábula mostra”). Ao texto interpretativo chamamos moral; ao texto que informa o ato de fala que está sendo realizado chamamos metalinguístico (Dezotti, 2018, p. 26).

É possível descobrir a verdadeira estrutura enunciativa da fábula ao decodificar o texto metalinguístico. A palavra fábula é uma derivação do radical indo-europeu *fas*, que significa fala. Sendo assim, faz parte do étimo da palavra a condição enunciativa, e, portanto, a pressuposição da existência de um locutor para enunciá-la. Partindo do conceito de que toda enunciação necessita de um destinatário, implica-se, dessa forma, também o alocutário, a quem se destina. Há fábulas cujo propósito se define como atribuir ao ouvinte a tarefa da interpretação. Nesses casos, o epimítio pode se fazer ausente ou, de outro modo, apresentar o texto metalinguístico, apenas.

O texto metalinguístico nas fábulas da Antiguidade se constituía a partir de construções formulares, em que a memorização era facilitada. É possível encontrar documentadas as múltiplas possibilidades de estruturação discursiva da fábula grega e a popularidade de sua prática. A grande maioria dos textos gregos arcaicos que registram a prática da fábula são feitos em forma de versos. Isso poderia induzir à conclusão de que em seus primórdios a fábula teria sido um gênero formalizado em esquemas métricos. No entanto, o que ocorre é exatamente o oposto:



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.

A fábula é, por natureza, um gênero prosaico, originário da fala cotidiana. Se naquelas obras as fábulas são construídas em versos, é porque se submetem às características formais do gênero literário que as acolhe, como é o caso da poesia didática, da tragédia e da comédia etc. Aliás, é interessante notar que a constituição da fábula em gênero autônomo começa a ocorrer exatamente com o advento, entre os gregos, da prosa como expressão literária, durante o século VI a.C. (Dezotti, 2018, p. 30).

O advento do estabelecimento da fábula como gênero literário tem sido correlacionado à presença de Esopo na Grécia e auxilia o entendimento de sua popularidade como *heuretés*, o inventor da fábula. Esopo teria divulgado em território grego fábulas das regiões da Ásia Menor, Trácia ou da Frígia, considerada sua possível terra natal, o que contribuiu para o enriquecimento do repertório da fábula grega.

Na coletânea de fábulas esópicas, não só animais podiam se tornar personagens tipificados, como dito por Lima (1984), mas também deuses, heróis, homens, plantas, objetos, diferentes partes de um mesmo corpo, ou, até mesmo, entidades abstratas. Além disso, as fábulas também adotavam anedotas, narrativas zoológicas, conto maravilhoso, provérbio apológico e, inclusive, o mito. Principalmente no século V a.C., a fábula atingiu grande popularidade na Grécia. De acordo com Dezotti (2018, p.31):

Esse fascínio dos gregos pela fábula foi logo administrado pela Retórica, que incluiu o gênero entre as possibilidades de construção de provas persuasivas. Aristóteles (Retórica, I393b) menciona a fábula como paradigma, ou seja, um exemplo que o orador pode facilmente inventar (Dezotti, 2018, p. 31).

3.4 A nova fábula e as *Fábulas fabulosas*

A fábula, na contemporaneidade, diferencia-se das fábulas tradicionais em alguns aspectos, portanto atribui-se a ela o conceito de “nova fábula”, uma vez que apresenta diferenças, mas também semelhanças entre si. As criações de Millôr Fernandes não condizem com a tradição, no que diz respeito aos valores e sentidos propostos, apesar de manter a estruturação típica do gênero, talvez por isso, particularize suas fábulas atribuindo-lhes o adjetivo “fabulosas”.

Estudamos sobre as características da nova fábula a partir da proposta de Kleveland (2002), pesquisadora espanhola que se volta para a descrição do gênero na contemporaneidade tendo como corpus as novas fábulas de Monterroso, escritor hondurenho, traduzido por Millôr. Passaremos a apresentar suas considerações, a fim de entender as relações dessa nova ocorrência com as da tradição e, a partir disso, realizar a leitura do texto de Millôr Fernandes, que consideramos um fabulista contemporâneo.

A nova fábula, como dissemos, conecta-se aos traços característicos do que se entende por literatura contemporânea e Kleveland (2002) assinala as suas diferenças com a tradição, que também se estabelecem na expressão formal, estrutural e na linguagem utilizada pelo autor. Ainda de acordo com a autora:

Los teóricos concuerdan en que una fábula tiene un fin superior a su historia; mostrar, enseñar, avisar o persuadir al lector/oyente. La historia en sí no tiene valor, sino por la doble interpretación que logra transmitir. Es en este punto

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

donde la fábula se separa definitivamente del bestiario y el cuento fantástico, entre otros, explicados por la historia en sí misma, y es aquí que los fabulistas actuales ven su posibilidad de atacar esta antigua categoría² (Kleveland, 2002, p. 125).

Dessa forma, há a renovação da intenção retórica, que não mais tem como objetivo apenas revelar a brutalidade e injustiça social (como faziam os escravos e opositores de regimes opressivos), mas expor comportamentos humanos sem que seja pretendido expressar uma moral. As novas fábulas, agora, levam à dúvida ao invés de ensinar e explicar, desencadeando, assim, no surgimento do que Kleveland (2002) chama de antimoral:

El resultado de este escepticismo es la aversión a predicar una moral. Aparte de devolver la original intención a Ho logos deloi, aparecen las moralejas tergiversadas o antimoralejas. Las encontramos frecuentemente en fábulas construidas a partir de una temática tradicional. Un buen ejemplo de ello es el epimitio de «The Lion and the Foxes» de Thurber, basado en la temática de la parte del león: «Moral: It is not as easy to get the lion's share nowadays as it used to be» (Thurber, 1956: 23-24). El escepticismo es más obvio en contraste con algo conocido y los nuevos fabulistas no se limitan a antiguos motivos fabulísticos, sino que, como apreciaremos al analizar los personajes, aprovechan iconos de la cultura occidental como la Biblia y obras clásicas como la Odisea o la Iliada. Kleveland³ (Kleveland, 2002, p. 127).

Se a fábula tradicional apresenta a moral como forma de impossibilidade de novas interpretações, as fábulas contemporâneas, por sua vez, utilizam a ambiguidade com o propósito de despertar o leitor e exigir a reflexão em torno dos temas expostos. É importante ressaltar que, diferente do que muitos críticos apontam, a nova fábula não perde seu valor nem sua essência se for apreciada por um leitor mais consciente e analítico que elege seu ponto de vista através da reflexão. A participação do leitor é muito importante, desde que não seja feita de modo a encarar apenas o plano anedótico da fábula.

Uma grande parte da crítica tem tentado definir a fábula baseando-se em aspectos formais e estruturais. Alguns desses aspectos são o esquema dramatizado, com diálogos diretos e indiretos, personagens tipos, a intenção de persuadir, a presença do promítio (quando a posição da moral é anterior à narrativa)

² Os teóricos concordam que uma fábula possui um propósito superior à sua história; mostrar, ensinar, advertir ou persuadir o leitor/ouvinte. A história em si não tem valor, a menos que transmita uma interpretação dupla. É neste ponto que a fábula se separa definitivamente do bestiário e do conto fantástico, entre outros, que são explicados pela história em si. É aqui que os fabulistas contemporâneos veem a oportunidade de desafiar essa antiga categoria. (Tradução livre feita pelas autoras).

³ O resultado desse ceticismo é a aversão a pregar uma moral. Além de restaurar a intenção original de "Ho logos deloi", surgem lições distorcidas ou anti-lições. Frequentemente as encontramos em fábulas construídas a partir de temas tradicionais. Um bom exemplo disso é o epílogo de "The Lion and the Foxes" de Thurber, baseado no tema da "parte do leão": "Moral: Não é tão fácil obter a maior parte do leão nos dias de hoje como costumava ser" (Thurber, 1956: 23-24). O ceticismo é mais evidente em contraste com algo conhecido, e os novos fabulistas não se limitam a motivos fabulosos antigos, mas, como veremos ao analisar os personagens, aproveitam ícones da cultura ocidental, como a Bíblia, e obras clássicas, como a Odisseia ou a Iliada. (Tradução livre feita pelas autoras).



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.

e epimítio (quando a posição da moral está após a narrativa). Ambos, como conclui Kleveland (2002), são recursos tanto didáticos como retóricos, principalmente o epimítio, “que en muchos casos era introducido por la frase Ho logos deloi, luego citada en latín como fabula docet” Kleveland (2002, p. 129). Este, na maioria das vezes, é abolido pelos novos fabulistas, o que não é o caso de Millôr, já que o autor utiliza o epimítio em suas fábulas porém apresentando a “antimoral”, que será abordada no próximo capítulo. Ainda de acordo com a autora:

En resumen, se puede decir que el promitio y epimitio son rasgos propios del género, y que donde uno o ambos estén presentes, encontramos una fábula o, por lo menos, un intento de fabulización. Es posible que una fábula que los contenga pueda parecer más auténtica. Quizás por eso algunos de los fabulistas del siglo XX usan los epimitios. Es el caso de James Thurber o Eduardo Gudiño Kieffer⁴ (Kleveland, 2002, p. 129).

Apesar dessas mudanças, algumas características tradicionais também são retomadas, como por exemplo a brevidade do texto que se relaciona às raízes esópicas. Outro aspecto relevante é sua escrita em prosa ao invés de versos, na intenção de se rebelar contra a rigidez do gênero. A partir do paratexto, as fábulas atuais renovam o gênero: o título, por exemplo, que não representava grande interesse para o fabulista, passa a ser essencial. Dessa forma, pode aparecer em discordância com o restante da fábula ou, ainda, somente serão compreendidos após uma leitura cuidadosa. Nesse sentido, como citado por Kleveland (2002, p. 131), “Al usar el título de esta manera se obtiene un efecto lúdico y al mismo tiempo provocador”. O que observamos nas fábulas fabulosas é que o título se dá quase como um epimítio, antecipando ou jogando com o tema do texto.

No momento em que a fábula evolui da tradição oral para o registro literário, sua linguagem muda. Tradicionalmente, existia todo um sistema de fórmulas que compunha sua linguagem de forma a auxiliar na memorização e criação de atmosfera própria do gênero. Quando esses esquemas são excluídos, a possibilidade de construir uma nova linguagem surge, descartando a repetitividade e expressões desgastadas. Entra em cena uma linguagem mais elaborada, experimental, crítica e aberta à sátira e à ironia com aspecto carnavalizado, utilizando-se do grotesco, do deboche e do tom de piada, o que mostra a preocupação do autor pela qualidade de seu texto e contribui para a intelectualização do gênero que, por muitas vezes, a partir do aproveitamento das fábulas de La Fontaine no século XVII, era visto como didatizado e voltado para a educação infantil, diferentemente da Antiguidade, em que era um ato de fala que ocorria em diversas situações cotidianas e era considerado um recurso retórico.

Em relação às personagens, a pesquisadora esclarece que, na fábula tradicional:

Los personajes de la fábula se expresan en un lenguaje alegórico y son, en la mayoría de los casos, un reflejo de la sociedad humana en cuanto encarnan

⁴ Em resumo, pode-se dizer que o prólogo e o epílogo são características próprias do gênero e que onde um ou ambos estiverem presentes, encontramos uma fábula, ou pelo menos uma tentativa de fabelização. É possível que uma fábula que os contenha possa parecer mais autêntica. Talvez por isso alguns dos fabulistas do século XX utilizem os epílogos. Este é o caso de James Thurber ou Eduardo Gudiño Kieffer. (Tradução livre feita pelas autoras).

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

virtudes y vicios de los hombres. No importa que estos personajes sean animales, plantas, objetos, hombres, personificaciones abstractas o dioses. Todos ellos son prototipos de una determinada conducta, seres dotados de razón y de palabra, que a través de la alegoría ofrecen una cosmovisión de su tiempo y de las situaciones ante las cuales los humanos adoptan determinados comportamientos⁵ (Gayo *apud* Kleveland, 1994, p. 39).

Na nova fábula, assim como na antiga, todos os tipos de personagens são encontrados, como, por exemplo, animais alegorizados, figuras bíblicas, do folclore e da tradição literária ou heróis históricos, de mitologias gregas e romanas como se pode observar nas fábulas de Millôr. No entanto, diferente de outros autores, o fabulista mobiliza essas figuras num âmbito de tipificação e rebaixamento, dessacralizando e humanizando os deuses mitológicos e fazendo uso, inclusive, de uma linguagem carnalizada.

Esses personagens, na tradição, encarnaram valores éticos e representavam diferentes características do ser humano, resultando em alegorias de uma determinada conduta, seja essa de traços positivos (como a inteligência, astúcia, fidelidade, modéstia) ou negativos (vaidade, soberba, estupidez). Aqueles que atuam de forma ética, tendem a ter um bom final. Já na nova fábula, as personagens possuem as mais variadas personalidades, reunindo em si diferentes traços de personalidades ao invés de representar um só. Isso faz com que o fabulista consiga retratar uma sociedade mais real. Não mais existem verdades absolutas nem instituições sagradas, como cita Kleveland (2002, p. 133):

De acuerdo con el escepticismo omnipresente en la literatura de la posmodernidad, los fabulistas actuales se niegan a retratar héroes; ya no hay héroes, así como tampoco verdades absolutas o instituciones sagradas en la sociedad. Víctimas de este mismo escepticismo, aparecen personajes que sufren una alienación esencial: no tienen rasgos de personalidad o ni siquiera se reconocen a sí mismos. Representan el alejamiento más radical del personaje de su antiguo rol⁶ (Kleveland, 2002, p. 133).

Agora que os personagens perderam sua heroicidade, foram dessacralizados e humanizados, é menos natural que transmitam uma moral. Assim como dito anteriormente, a nova fábula representa a reconstrução da intenção retórica da fábula arcaica, revelando aspectos sociais e rejeitando a função didática e moral. Como resultado, temos que muitas fábulas carecem de moral explícita e apresentam versões distorcidas dos ensinamentos tradicionais ou, ainda pior, constroem

⁵ Os personagens da fábula se expressam em linguagem alegórica e são, na maioria dos casos, um reflexo da sociedade humana, pois incorporam virtudes e vícios dos seres humanos. Não importa se esses personagens são animais, plantas, objetos, homens, personificações abstratas ou deuses. Todos eles são protótipos de um comportamento específico, seres dotados de razão e palavra, que, através da alegoria, oferecem uma visão de mundo de sua época e das situações em que os seres humanos adotam comportamentos específicos (Tradução livre feita pelas autoras).

⁶ De acordo com o ceticismo onipresente na literatura pós-moderna, os fabulistas contemporâneos se recusam a retratar heróis; não existem mais heróis, assim como não existem verdades absolutas ou instituições sagradas na sociedade. Víctimas desse mesmo ceticismo, surgem personagens que sofrem alienação essencial: eles não possuem traços de personalidade ou nem mesmo se reconhecem. Representam o afastamento mais radical do personagem de seu antigo papel (Tradução livre feita pelas autoras).



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O. personagens completamente descaracterizados, não lhes sendo possível, assim, transmitir nada além de dúvidas.

Os heróis, muitas vezes, não são heroicos e, em diversos casos, convertem-se em anti-heróis ou, ainda, em homens comuns. Não há mais idealizações, a preocupação é se manifestar de acordo com a realidade da época, além de se revelar também o gosto pela carnavalização da tradição fabulística.

A intervenção do narrador implícito na fábula também é uma diferença a ser levada em consideração entre a tradição e a contemporaneidade, como afirma Kleveland (2002, p. 151).

La intervención del narrador implícito en el cuerpo de la fábula separa a la actual de la tradicional. En la última, el narrador no interviene en la fábula en sí, sino que reserva sus comentarios al promitio o epimitio. Cuando el escritor contemporáneo permite la intervención del narrador y además mezcla un personaje bíblico con uno del folklore, demuestra que la fábula actual ya no es parte de una tradición oral. (...) Vemos que tanto los fabulistas latinoamericanos como el alemán desacralizan a los héroes bíblicos, y los tres culpan a sus personajes de las cualidades mezquinas de los seres humanos⁷ (Kleveland, 2002, p. 151).

O narrador, nas fábulas fabulosas, é um narrador intrusivo, que interpreta e traz linguajar grotesco e carnavalizado, se manifestando até mesmo nos paratextos e estabelecendo um diálogo com o leitor. Em suma, é pertinente destacar que a nova fábula apresenta três aspectos importantes, sendo eles a renovação, atualização e intelectualização. Ainda de acordo com Kleveland (2002), a renovação é motivada pelo retorno à tradição do objetivo de mostrar, exhibir, revelar e explicar a sociedade no fim das fábulas. Dessa forma, continua a possuir o caráter crítico, político e social que a definia no período clássico e imperial. Ademais, há a aparição de personagens animais e histórias que, de um ponto de vista restrito, não são fábulas mas configuram coleções gregas como piadas, anedotas ou parábolas. Outro aspecto retomado é a brevidade característica do gênero na antiguidade. Já a atualização se deve à introdução de temas recorrentes da literatura do século XX, como por exemplo o existencialismo, a alienação e a relatividade das coisas. Isso porque a sociedade da nova fábula é um reflexo da sociedade atual, com personagens que agem como homens do século XX, têm suas dúvidas, cometem erros e fazem críticas, resultado da desilusão e do ceticismo do homem pós-moderno. Por fim, a consequência é, em muitas obras, a negação de pregar a moral. É nesse aspecto que surge a antimoral em algumas fábulas ou, de outro modo, é esperado que o leitor decida a conclusão que pode extrair do texto:

Finalmente, en muchas se percibe un intento de despertar al lector, de acabar con sus ideas preconcebidas para obligarle a reflexionar y hacerse ideas propias. De esta manera, la nueva fábula exige más del receptor que su

⁷ A intervenção do narrador implícito no corpo da fábula separa a fábula contemporânea da tradicional. Na última, o narrador não intervém na fábula em si, mas reserva seus comentários para o prólogo ou epílogo. Quando o escritor contemporâneo permite a intervenção do narrador e, além disso, mistura um personagem bíblico com um do folclore, demonstra que a fábula atual já não faz parte de uma tradição oral. (...) Vemos que tanto os fabulistas latino-americanos quanto o alemão dessacralizam os heróis bíblicos, e todos culpam seus personagens pelas qualidades mesquinhas dos seres humanos (Tradução livre feita pelas autoras).

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

progenitora, lo que nos lleva al punto de la intelectualización. La fábula contemporánea se dirige a un lector y no a un oyente, como lo hacían las antiguas. La separación definitiva de la oralidad se refleja en un lenguaje literario, carente de esquemas estereotipados. Además, se presta a un lector culto, capaz de percibir el doble fondo que casi siempre tienen las nuevas fábulas, de detectar el guiño transtextual y de reconocer personajes de la cultura literaria, temas filosóficos, etcétera, para gozar plenamente de la creación literaria⁸ (Kleveland, 2002, p. 152).

Millôr, assim como outros fabulistas contemporâneos, se conecta com essas características ao escrever suas fábulas. A partir de agora, o objetivo é demonstrar como se dá esse processo dentro das produções ao analisar fábulas escritas pelo autor e o efeito de sentido que o narrador produz.

8 Leitura do *corpus*

4.1 Apresentação da obra *100 fábulas fabulosas*

Em sua obra *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*, (2000), Maria Célia Leonel traz o conceito de intertextualidade a partir dos estudos de Gérard Genette, renomado teórico literário francês, destacando como os textos estão interconectados por meio de referências, alusões e citações. Genette (*apud* Leonel, 2000) argumenta que a intertextualidade desempenha várias funções na literatura, podendo enriquecer o texto ao agregar camadas de significado, criar diálogos entre diferentes autores e épocas, subverter ou reinterpretar textos anteriores, pois o texto literário é uma estrutura verbal que representa não apenas o discurso, mas também a realidade que esse discurso articula. Além disso, o texto literário funciona como uma citação do discurso, exibindo a língua em ação, analisando e explorando suas possibilidades, desafiando as convenções e as limitações das comunicações cotidianas. (Reyes *apud* Leonel, 2000).

Vale ressaltar que as perspectivas de Genette e Bakhtin se complementam em uma análise mais abrangente da intertextualidade na literatura, pois enquanto Bakhtin enfatiza o diálogo entre diferentes vozes e discursos na construção de significados, Genette oferece uma compreensão adicional da intertextualidade ao focar nas relações específicas entre textos, referências e citações. Ambas as abordagens enriquecem a compreensão da complexidade da intertextualidade, fornecendo ferramentas distintas para explorar como os textos literários se conectam, conversam e influenciam uns aos outros.

Segundo Leonel (2000), Genette categoriza cinco tipos distintos de relações transtextuais. Primeiramente, a intertextualidade, que representa a

⁸ Finalmente, em muitas delas percebe-se uma tentativa de despertar o leitor, de romper com suas ideias preconcebidas para obrigá-lo a refletir e formar suas próprias ideias. Dessa forma, a nova fábula exige mais do receptor do que a sua predecessora, o que nos leva ao ponto da intelectualização. A fábula contemporânea se dirige a um leitor e não a um ouvinte, como faziam as antigas. A separação definitiva da oralidade se reflete em uma linguagem literária desprovida de esquemas estereotipados. Além disso, ela se destina a um leitor culto, capaz de perceber as camadas ocultas que quase sempre estão presentes nas novas fábulas, de detectar as referências intertextuais e de reconhecer personagens da cultura literária, temas filosóficos, entre outros, a fim de desfrutar plenamente da criação literária (Tradução livre feita pelas autoras).



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.

coexistência direta entre dois ou vários textos, manifestando-se de maneira eidética pela presença efetiva de um texto em outro. Essa conexão ocorre em situações como plágio, citação e alusão. Em segundo lugar, a paratextualidade, que representa uma relação mais sutil e distante que o texto principal de uma obra literária mantém com o seu paratexto. O paratexto abrange uma variedade de elementos, incluindo o título, o subtítulo, o prefácio, o posfácio, notas de rodapé, epígrafes e ilustrações, já a metatextualidade é a conexão de comentário que liga um texto a outro, referindo-se a ele de maneira não necessariamente explícita, às vezes sem nomeá-lo.

Quanto à hipertextualidade, foco principal de *Palimpsestes*, é definida como a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), em que B se integra de uma maneira que não se limita a ser um simples comentário. Literalmente, o termo "palimpsesto" refere-se a um pergaminho cujo manuscrito original foi apagado para que um novo texto fosse escrito sobre ele. No entanto, ainda é possível, por vezes, decifrar o texto apagado sob o novo texto. Utilizando esse conceito de texto que se sobrepõe a outro, "Palimpsestes" é o título de uma obra famosa de Gérard Genette, publicada em Paris em 1982. Nesse livro, Genette explora as relações de hipertextualidade e utiliza a metáfora do palimpsesto para discutir como textos diferentes se entrelaçam e influenciam mutuamente.

Nesse contexto, Genette introduz a noção de texto de segundo grau, um texto derivado de outro preexistente. Essa derivação pode ser tanto descritiva e intelectual, em que um texto "discute" outro, quanto de outra ordem, onde B não menciona A, mas sua existência é dependente de A. O quinto tipo de transtextualidade é a arquitekstualidade, considerada por Genette a mais abstrata e implícita. Ela representa uma conexão "silenciosa" que se estabelece através de menções paratextuais de pertencimento taxonômico. Títulos como poesias, ensaios e referências infra titulares, como os poemas que aparecem junto aos títulos na capa, fazem parte dessa categoria. No entanto, nenhum texto é obrigado a explicitar seu gênero. A decisão sobre o estatuto genérico cabe ao leitor, ao crítico e ao público, que podem até rejeitar a indicação do paratexto. Embora a relação arquitekstual seja implícita e sujeita a discussões e flutuações históricas, sua importância não é diminuída: a percepção do gênero orienta e, em grande medida, molda as expectativas do leitor e a recepção da obra.

É importante destacarmos o conceito de paratextualidade de forma crucial, pois ao adentrar no universo da obra de Millôr, torna-se imperativo compreender todos os elementos que circundam o livro. Como dito anteriormente, a paratextualidade representa uma relação mais sutil e distante que o texto principal de uma obra literária mantém com o seu paratexto, aqueles elementos periféricos que, embora muitas vezes passem despercebidos, desempenham um papel fundamental na interpretação da obra. Essa esfera de influência abrange uma variedade de elementos, desde o título e subtítulo até o prefácio, posfácio e notas de rodapé. Assim, todos desses elementos contribuem para a contextualização e enriquecimento do sentido do texto, tornando a paratextualidade um aspecto categórico para compreender a literatura de Millôr Fernandes.

Nesse contexto, ao analisarmos os elementos que compõem a obra *100 Fábulas Fabulosas* de Millôr Fernandes, observamos primeiramente que o livro contém um texto que se apresenta como prólogo em sua capa. A presença de textos na capa da frente de livros não é uma ocorrência comum na indústria editorial, uma vez que as capas dos livros são projetadas com o título, nome do autor e elementos

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

visuais, como ilustrações, fotografias, cores e design gráfico, a fim de atrair o leitor. Na obra de Millôr Fernandes, a capa traz, na parte da frente, um texto que funciona como uma espécie de prólogo, em que a voz narrativa estabelece um “pacto com o leitor,” pois a partir dela o leitor é levado ao mundo das fábulas fabulosas, por meio de uma explicação que propõe um universo fabuloso e ao mesmo tempo o desmistifica, criando já no paratexto uma relação ambígua de sentidos.

Nesse prólogo, a voz narrativa assume papel de comentador, destacando a atemporalidade e a persistência da tradição das fábulas ao longo da história da humanidade, sugere que muito antes de Esopo, os temas centrais das fábulas, como a astúcia, a traição e a moralidade, já eram observados no comportamento humano e no reino animal: “Muitos e muitos séculos antes de Esopo, já havia lobos vestidos na pele de cordeiros, estuprando inocentes. Muito tempo antes do homem se organizar em Estados, já existiam lobos ferozes proibindo carneiros de beber sua água” (Millôr, 2003).

Além disso, ao mencionar que, mesmo no futuro, quando a tecnologia atingir seu limite, ainda haverá sapos cantando nos pântanos, “E quando o último homem apertar o último botão nuclear ainda haverá sapos coaxando nos pântanos, cantando glórias e a sedução ao lodo” (Millôr, 2003), destaca que essas histórias continuarão a ser relevantes, pois são figurações perenes da complexidade das interações humanas e da natureza humana. Assim, ele ressalta a universalidade das fábulas e sua capacidade de permanecerem pertinentes ao longo do tempo.

A escolha de ilustrar a capa com a imagem de uma raposa e um cacho de uvas também é significativa. As ilustrações foram feitas pelo próprio Millôr, pois como dito anteriormente, além de escritor, o autor também era caricaturista, artista plástico e cartunista. A raposa, tradicionalmente vista como astuta, é um símbolo recorrente em fábulas que envolvem enganar e artimanhas; já o cacho de uva, por sua vez, é uma referência à fábula esópica sobre a raposa que não conseguiu alcançar as uvas e as desdenhou. Segundo o *Dicionário de Termos Literários*, “caricatura é representação cômica ou satírica de traços singulares de pessoas, ambientes ou acontecimentos” (Ceia, 2009, *online*). Essas representações visuais não apenas enriquecem a experiência do leitor, mas também desempenham uma função como elementos complementares à sua escrita, capturando de maneira satírica, humorística ou provocativa os temas, personagens e dilemas morais presentes nas fábulas de Millôr, cujo caráter é paródico, humorístico e carnalizado.

Além das caricaturas, na capa, na parte de trás do livro, encontramos três textos em que o narrador brinca com as palavras ao trocar a posição das sílabas na fábula fabulosa a “Baposa e Rode”, versão da tradicional “A Raposa e Bode”.

Primeiramente, o narrador apresenta um texto dando uma prévia sobre o conteúdo do livro “Neste livro, entre outras descobertas etimologicamente fabulosas, o autor revela como os animais falavam no tempo em que deram origem a tantas fábulas.”(Millôr, 2003), em seguida, expõe a linguagem atual da fábula “Por um azar do destino, uma raposa caiu num poço profundo, do qual não conseguiu sair.”(Millôr, 2003), e por fim, propõe uma releitura da linguagem no tempo em que os animais falavam “Por um azar do destino, uma raposa caiu num poço profundo, do qual não conseguiu sair” (Millôr, 2003). O narrador desafia essa premissa, uma vez que os animais nas fábulas são alegorizações humanas e não são capazes de falar, e com sua ironia sugere uma perspectiva crítica sobre a natureza das histórias. Vale ressaltar



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O. que essa se configura como uma transcrição da fábula esópica, “A raposa e o bode”, e foi publicada no primeiro livro de fábulas do autor, *Fábulas fabulosas*, de 1964.

Já as orelhas do livro *100 Fábulas fabulosas* oferecem ao leitor um fascinante olhar sobre o processo criativo e a paródia que permeia a obra do autor. Na primeira orelha, tenta definir a palavra “confabular,” criando uma associação com “bula,” ironicamente apontando para a ausência de instruções ou fórmulas para escrever fábulas, enfatizando seu desejo de revelar a natureza humana por meio das histórias envolvendo animais, que conhecemos por uma abordagem típica das fábulas clássicas.

O autor posteriormente menciona o trabalho árduo e a dedicação necessários para traduzir as vozes dos animais nas fábulas, uma tarefa que certamente exigiu anos de pesquisa e compreensão das características e comportamentos de diferentes espécies. A menção ao rugido chinês do leão “O leão me recebeu com um rugido em gwoyeu romatzyh, leonização dos miados de gato. Levei seis anos até compreender e colocar algumas frases leoninas nas fábulas XXX e LXXIX. Vocês não podem imaginar o quase orgasmo no dia em que consegui traduzir o rugido achinesado: “Tigre não gera cachorro” (Millôr, 2003) e à busca pela “voz” da girafa “Mas outros seis anos foram gastos no aprendizado da voz da girafa, aprendizado que resultou inútil, pois descobri que a girafa não tem voz” (Millôr, 2003) ressaltam a ironia de dar vida aos personagens animais e as nuances envolvidas na escrita das fábulas. Por fim, faz uma observação sobre a evolução da língua e a sua relação com a Torre de Babel (que remete à narrativa bíblica sobre a diversidade de línguas e culturas), indicando que a língua em si é uma expressão da diversidade e da complexidade da humanidade.

Na segunda orelha do livro, encontramos uma breve autobiografia; nesse texto, observamos a presença de orações curtas, o que resulta na apresentação ao leitor apenas do que o próprio autor considerou como informações essenciais sobre sua vida. Dessa maneira, podemos compreender que essa abordagem sintática peculiar assume um caráter lúdico, e de forma quase irresistível, envolve o leitor no processo criativo da obra ao estabelecer conexões com os demais elementos do livro. Esse tipo de autobiografia, com sua natureza lúdica, irônica e desconstruída, é algo que ocorre frequentemente em outras obras, demonstrando a marca distintiva do autor na construção de sua própria narrativa e na interação com seu público. Dessa forma, entendemos que esses cortes da sintaxe, como em: “Millôr Fernandes nasceu. Aos 13 anos já estava. O que não invalida. No entanto, sua atuação teatral, até onde se sabe” (Millôr, 2003) se configuram de forma lúdica, e faz com o que o leitor querendo ou não, participe também do processo de criação da obra ao entender a relação do texto com os demais elementos do livro.

Quanto às notas de rodapé presentes, ocorrem nos textos das fábulas fabulosas, e entendemos que são exemplos também de paratextualidade, fornecendo comentários e *insights* que enriquecem a experiência de leitura, como no exemplo abaixo, que consiste em nota de rodapé de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora”:

Quer dizer, a intenção de Júpiter era fazer Prometeu casar com Pandora e quebrar a cara. Mas como Prometeu nem deu bola, estava noutra Júpiter, fulo dentro da roupa, mandou pendurar Prometeu no Cáucaso, condenando-o a ter o fígado devorado por um abutre durante 30.000 anos. Mas Hércules, o

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

super-herói, matou o abutre e libertou Prometeu 30 anos depois: o que dá 99.900% de diminuição de pena. Flagrante incentivo à impunidade (Millôr, 2003 p 53).

A paratextualidade estabelecida no texto da capa com o conteúdo da obra demonstra a habilidade de Millôr Fernandes em brincar com as palavras e os conceitos, desafiando o leitor a refletir sobre as mudanças linguísticas ao longo do tempo e as diferentes interpretações que podem surgir de uma mesma história. A moral final ressalta a importância da desconfiança em situações difíceis, trazendo à tona uma reflexão sobre a natureza humana e a manipulação linguística como parte integrante das fábulas do autor.

O livro *100 Fábulas Fabulosas*, no qual estão as produções que constituem o corpus da atual pesquisa, consiste em uma recolha de textos contemporâneos estruturados como fábulas e, dentre essas produções, há algumas que tratam sobre os mitos de Pandora e de Prometeu, em que a abordagem utilizada pelo autor para retratar o mito adquire características que os distanciam e os aproximam, tanto dos mitos de origem, quanto da própria maneira que Millôr os retrata em um texto e em outro. Sendo assim, nesta seção nos empenharemos na análise dos textos “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo”.

Millôr se apropria de elementos intertextuais e interdiscursivos, cujos conceitos foram apresentados anteriormente nesta pesquisa, os quais motivam o leitor a relacionar a fábula às outras produções originárias, a começar pelo título que remete a produção de Millôr ao mito grego “A Caixa de Pandora” - uma narrativa que explica a origem dos males do mundo. Entretanto, o fabulista inicia seu texto falando sobre Prometeu, sendo assim, para compreendermos o mito em Millôr, primeiramente exploraremos o mito de Prometeu, buscando compreender a relação intrínseca existente entre essas duas narrativas na mitologia grega.

4.2 Os mitos

De acordo com Brandão (1989) que utiliza Hesíodo (poeta oral grego da antiguidade) como subsídio para suas análises mitológicas, antes da criação do Céu e da Terra, o que existia era uma única entidade chamada Caos, um vasto vazio que continha as sementes de todas as coisas. Nesse estado primordial, a terra, a água e o ar estavam indistintamente unidos, sem uma clara separação. A terra não possuía solidez, a água não se apresentava líquida e o ar não exibia transparência. No entanto, foi quando os Deuses e a Natureza começaram a intervir, e por consequência, essa harmonia caótica começou a se transformar. A terra foi distinta da água, afundando devido à sua maior densidade, enquanto a água ocupava os lugares mais baixos da terra, banhando-a e o ar, gradativamente se purificando, ascendeu, formando o céu onde as estrelas passaram a cintilar. Os mares foram confiados aos peixes e outras criaturas aquáticas, o domínio do ar foi concedido às aves, e a terra tornou-se o território de diversas outras formas de vida.

No entanto, a necessidade de criar um ser mais nobre, capaz de abrigar um espírito, logo se tornou evidente, e assim surgiu a ideia de dar origem ao ser humano. Essa responsabilidade recaiu sobre os ombros de Prometeu, cujo nome significa "aquele que prevê", e seu irmão Epimeteu, cujo nome traduz-se como "aquele



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.

que pensa depois" ou "o que reflete tardiamente". Ambos eram descendentes de Jápeto, que por sua vez era filho de Urano (o Céu) e Géia (a Terra), pertencendo à primeira geração dos gigantes que foram destituídos de seu poder por Zeus, os chamados Titãs. Curiosamente, eles foram poupados da prisão que acometeu os outros Titãs, pois optaram por não se envolver na luta contra os Deuses durante o conflito pela divisão dos territórios divinos. Para cumprir sua missão, Prometeu estava ciente de que no seio da Terra repousavam sementes celestiais adormecidas e com isso em mente, ele tomou um pouco de terra e, ao mesclá-la com a água de um rio, deu origem à argila. Com grande dedicação e carinho, esculpiu essa argila até dar forma a uma imagem que se assemelhasse à dos próprios deuses. Contudo, faltava o elemento vital para animar essa figura. Enquanto Epimeteu já havia distribuído todas as qualidades aos animais, tais como coragem, força, dentes afiados e garras, quando chegou a vez do homem, restavam apenas atributos limitados. Determinado a dotar o homem com características tanto boas quanto más, Prometeu meticulosamente extraiu tais características das almas dos animais e, uma a uma, as depositou no interior do peito humano e assim, a vida foi instilada no homem. No entanto, algo mais sublime era necessário: o sopro Divino. Prometeu tinha uma amiga entre os deuses, Atena, a deusa da Sabedoria, filha de Zeus, que ficou admirada com a obra do filho dos Titãs e infundiu nessa imagem semianimada um espírito. Desse modo, os primeiros seres humanos começaram a caminhar sobre a Terra, povoando-a. Porém, a nova criação de Prometeu saiu de suas mãos desprotegida e desarmada, desconhecia a arte de lapidar pedras para aperfeiçoar o corte de peles de animais e carecia do conhecimento necessário para a pesca. Desde o início, esses primeiros seres humanos estavam destinados a uma existência austera. Nutriam-se de frutas e carne crua, recorriam a folhas para se resguardarem do frio e encontravam abrigo em grutas profundas e sombrias. A centelha divina com a qual haviam sido agraciados permanecia subutilizada, incapaz de iluminar plenamente suas vidas. Tinham olhos para enxergar, mas não conseguiam apreciar a beleza do céu azul; comiam, porém, não eram capazes de saborear, ouviam, contudo, permaneciam alheios ao encanto das cachoeiras e ao som divino do canto dos pássaros.

Enquanto os seres humanos existiam na Terra, na abóbada celeste reinava Zeus e todos os outros deuses do Monte Olimpo. Zeus ao depor seu pai Cronos (Tempo) e encerrar a era dos antigos deuses, que incluía Prometeu, direcionou sua atenção para a recém-criada raça humana, exigindo da nova criação honras e sacrifícios em troca de sua proteção. Enquanto Zeus e seus irmãos competiam pelo domínio com a geração dos Titãs, Prometeu, embora não tenha se envolvido diretamente no conflito, era considerado um adversário, e seus amigos mortais eram percebidos como uma constante ameaça.

Se compadecendo pelos humanos, Prometeu desceu à terra com a missão de instruí-los em diversas artes e conhecimentos. Ele os ensinou a contemplar o brilho das estrelas, a entoar canções e a registrar seus pensamentos por meio da escrita, compartilhou saberes sobre a domesticação de animais, revelou os segredos da construção de barcos e velas, desvendou os mistérios da navegação e também transmitiu a sabedoria para a produção de unguentos e remédios, capacitando-os a cuidar de suas feridas. Além de todas essas dádivas, Prometeu presenteou os mortais com uma centelha de fogo celestial. Com o presente do fogo, ele instruiu os homens na arte de trabalhar com metais, uma habilidade que reacendeu sua inteligência,

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

conferiu-lhes consciência e proporcionou-lhes meios para criar armas eficazes na proteção contra as feras e instrumentos adequados para a cultura da terra.

Assim que a humanidade utilizou o fogo pela primeira vez, uma nova era de bem-estar emergiu, trazendo uma melhoria significativa na qualidade de vida. Eles puderam desfrutar de alimentos menos ásperos, aquecer-se e receber luz em seus dias. No entanto, os seres humanos começaram a considerar-se iguais aos próprios deuses, esquecendo de seus deveres para com os seres celestiais. A ira de Zeus foi inflamada ao perceber que o brilho recém-descoberto na Terra era originário do fogo. Incapaz de reverter o conhecimento da humanidade sobre como obter o fogo, Zeus concebeu um plano maligno para punir tanto o ladrão quanto aqueles que se beneficiavam desse presente divino. Assim, ele entregou Prometeu a seu filho Hefesto (deus dos metais), acompanhado por seus seguidores, Kratos (o Poder) e Bia (a Violência). Juntos, eles conduziram Prometeu ao ermo de Cítia, onde o acorrentaram com grilhões inquebráveis a uma parede no penhasco da montanha do Cáucaso. Diariamente o fígado de Prometeu era devorado por uma águia, porém, como ele era imortal, suas entranhas se regeneravam durante a noite, apenas para serem dilaceradas novamente no dia seguinte.

Essa tortura estava destinada a perdurar pela eternidade, uma vez que as decisões de Zeus eram irrevogáveis. O deus supremo havia profetizado que somente quando um homem puro de coração morresse em seu lugar, o sofrimento de Prometeu chegaria ao fim. Depois de 30.000 anos de sofrimento, Heracles (semideus, filho de Zeus) passou por ali e viu o exato momento em que a ave divina destroçava o fígado de Prometeu e não pensando duas vezes, lançou sobre ela uma flecha veloz e mortal. Depois libertou-o das pesadas correntes. Os dois seguiram viagem juntos, mas faltava cumprir com a exigência de Zeus. Quíron, um centauro, antes imortal, aceitou morrer por ele pois ele havia sido envenenado por Hidra (um monstro com corpo de dragão e cabeça de serpente) e provavelmente iria morrer de qualquer jeito.

É justamente nesse cenário que, de acordo com Brandão (1989), surge o mito da caixa de Pandora, pois para punir a humanidade, Zeus ordenou a Hefesto (deus dos metais) que esculpisse uma mulher à semelhança das imortais, dotando-a de múltiplos dons. A mulher ainda não existia, e em questão de horas, Hefesto apresentou uma estátua esculpida em pedra, retratando uma donzela extraordinariamente bela e encantadora. Atena deu a ela vida com um sopro divino, enquanto outros deuses a agraciaram com seus encantos distintos. Afrodite (deusa do amor e da beleza) presenteou-a com beleza sobrenatural, desejos irresistíveis e uma aura fatal para os homens desavisados. Apolo (deus do sol e da música) dotou-a com uma voz suave e melodiosa, além do dom do canto e da música, enquanto as Graças (Aglaiá, Eufrosyne e Thalya) a adornaram com esplêndidos colares de ouro. Hermes (deus da sorte e da linguagem), por sua vez, concedeu-lhe a habilidade da persuasão, enchendo seu coração com uma fala graciosa. Com todos esses dons, ela recebeu o nome de Pandora, que significa "aquela que possui todos os dons".

Zeus decidiu enviar Pandora como um presente a Epimeteu que, tendo sido avisado por Prometeu para não aceitar nada vindo dos deuses, caiu nas graças de Pandora, ignorando o conselho de seu irmão. Dessa forma, Pandora chegou carregando um grande jarro fechado para seu marido, alegando que era um presente dos deuses para o novo matrimônio. Diante de Epimeteu, Pandora abriu o jarro e, como uma nuvem sombria, dela escaparam todas as maldições e pragas que



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O. afligiriam o mundo. Pandora tentou desesperadamente fechar a ânfora divina, mas era tarde demais, ela estava vazia, exceto pela "esperança", que permaneceu retida na borda da caixa, e representava a única salvação da humanidade contra as dores e sofrimentos da vida. As maldições libertadas por Pandora assolariam a humanidade para toda eternidade.

4.3 As *Fábulas fabulosas* e o aproveitamento do mito de Prometeu e Pandora

4.3.1 Apresentação dos textos

No início da fábula fabulosa “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora”, o narrador descreve um tempo em que não havia distinção de gênero e não existia o feminismo. A terra estava vazia de mulheres, e a palavra "Prometeu" era apenas um nome próprio, não um verbo que indicava a ação passada de realizar promessas. Em sequência, o narrador fala que agora que há a existência de mulheres e, por consequência, do feminismo, existem muitas relações entre pessoas do mesmo sexo e, em sequência dirige-se ao leitor, quando diz “Digam vocês aí que entendem” (Millôr, 2003, p. 52).

A narrativa segue dizendo que Prometeu decide fazer algo surpreendente para a humanidade: roubar o fogo dos deuses. No entanto, diferentemente do mito grego, o narrador alega que as pessoas estavam mais interessadas em que ele trouxesse uma mulher do céu do que o fogo. O narrador continua a fábula contando que Prometeu de fato rouba o fogo dos céus e com isso Júpiter decide punir a humanidade dando-lhes uma mulher, Pandora. Ela é descrita de forma provocadora e é dotada de uma caixa misteriosa, preta e triangular que não deve ser aberta. Posteriormente, em uma nota de rodapé, o narrador explica que a intenção de Júpiter era fazer Prometeu casar-se com Pandora e “quebrar a cara” (Millôr, 2003, p. 53).

A história prossegue com o narrador descrevendo que a curiosidade inerente aos seres humanos prevalece, e a Pandora da fábula fabulosa deixa escapar "a luxúria, a inveja, o medo, o cheque sem fundo e a impontualidade" quando se rende a um homem que a pede, com carinho, para que abra sua caixinha misteriosa. A fábula termina com o narrador dizendo: “Por isso, até hoje a Esperança só dá no escuro, e os homens vivem atrás dela aos tropeções. Mas não desistem” (Millôr, 2003, p 54).

A fábula fabulosa “O fogo” inicia-se com um comentário sobre Prometeu, que é apresentado como um dos titãs. Diferente do mito grego, em que a raça humana é criada sem interferência de Zeus (Júpiter), Prometeu foi incumbido por ele (o deus) de criar humanos, a partir de um material precário, o que resultou em defeitos. Eram humanos sobretudo do sexo masculino, pois ainda não existiam mulheres na Terra.

Comovido com a miséria dos seres humanos, Prometeu rouba fogo dos deuses enquanto eles dormem, após um banquete, e o oferece à humanidade. Ele adverte sobre o perigo do fogo e explica como usá-lo, destacando suas várias utilidades, como acender fogueiras e aquecer sua comida. Na fábula fabulosa, há um acréscimo: o aviso de que o fogo é destrutivo mas também serve para receber seguro de incêndio. O narrador segue dizendo que a humanidade ficou muito contente com o presente de Prometeu e “nunca mais foi a mesma” (Millôr, 2003, p.113), felicidade

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

essa que motivou a raça humana a usá-lo para queimar a biblioteca de Alexandria, incendiar Roma e inventar o Corpo de Bombeiros.

No entanto, os deuses logo descobrem o roubo e decidem punir Prometeu. Ele é condenado a ser amarrado a uma montanha no Cáucaso, onde um abutre se alimenta diariamente de seu fígado. A narrativa finaliza-se com a libertação de Prometeu por Hércules, após dez mil anos. O narrador não menciona como Hércules conseguiu libertar o titã, mas acrescenta, contrariando o mito original, que os dois celebram o fim da punição com um festivo banquete de um belo abutre ao “primo canto”.

4.3.2 Proposta de leitura das fábulas fabulosas que compõem o corpus

Como podemos perceber, em *100 Fábulas Fabulosas*, há o aproveitamento dos mitos anteriormente apresentados, os quais aparecem de forma distinta em uma e outra produção. Para compreender como se dão essas distinções significativas entre as fábulas fabulosas, umas com as outras, e entre elas e os mitos originários, apresentamos, a seguir, uma leitura analítica e interpretativa da narrativa das fábulas que constituem o corpus desta pesquisa.

4.3.2.1 “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora”

Já no título podemos observar o diálogo intertextual/ interdiscursivo/ paródico que se estabelece entre esta fábula fabulosa e a narrativa com a qual ela dialoga, uma vez que se constitui de duas partes: “A caixa de Pandora”, que se refere à narrativa mítica conhecida, tradicional, combinada com a interposição “(ou lá que outro nome tenha)”, que se refere também à caixa de Pandora, sugerindo então um outro sentido, que escapa ao literal previsto no mito e, maliciosamente, provoca o leitor, ao evidenciar esse diálogo entre a narrativa do mito e os comentários de um narrador de outro tempo, cujo propósito é o do humor, da sátira.

Essa interposição realizada no título sugere a existência de outro nome para “a caixa” mencionada, veremos que esse outro nome sugerido não aparece evidentemente marcado em “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora”, mas há algumas sugestões que induzem o leitor à interpretação de que o surgimento dos males do mundo tem origem a partir da figura feminina, sobretudo, de sua genitália, como vemos em Millôr (2003):

Pandora tinha uma caixinha negra, de forma triangular, que Deus (Zeus, Júpiter) tinha lhe dado, recomendando que não abrisse para ninguém nunca, conserve a sua - dela, caixa - virgindade, que, aliás, pra maior segurança, vinha lacrada com um hímeme epitelial [...] Pandora ainda fechou as pernas - onde tinha colocado a caixinha - a tempo de reter a esperança, uma florzinha pequenininha cor-de-rosa, muito suscetível, espécie de maria-sem-vergonha (Millôr, 2003 p. 53-54).

Os elementos presentes nos trechos destacados, além de induzir à interpretação da caixa como o órgão sexual feminino, também manifestam o pudor que gira em torno da sexualidade da mulher, visto que o deus presente em diferentes crenças religiosas - Deus, Zeus e Júpiter - recomendou à Pandora que conservasse



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.

a sua virgindade, uma vez que às mulheres impunha-se a castidade antes do casamento, pois sua honra dependia disso e, quando ela foi aberta, liberou os males do mundo: “a luxúria, a inveja, o medo, o cheque sem fundo e a impontualidade” (Millôr, 2003 p. 54). Sendo assim, os males do mundo são “culpa” da mulher, que é construída, ironicamente, como provocativa, medrosa, frágil, gastadeira e descomprometida.

É crucial destacar que na fábula fabulosa, a caixa, como dissemos, remete ao mito grego, mas é permeada por outro sentido, relacionado à sexualidade feminina. Ainda que na produção analisada, o narrador não cite esse outro nome para a caixa de Pandora, na fábula “Eros uma vez...”, também presente em *100 Fábulas Fabulosas*, o narrador apresenta uma descrição semelhante do objeto “a caixa preta (também conhecida como boceta) de Pandora.” (Millôr, 2003, p. 186), a palavra boceta, de acordo com o *Dicionário Priberam*, tem os seguintes sentidos:

nome feminino

1. Pequena caixa, geralmente de fantasia e arredondada.
2. [Portugal: Madeira, Brasil] Caixa ou bolsa para rapé.
3. [Calão] Conjunto das partes genitais femininas. = VULVA

boceta de Pandora

Origem de todos os males.

Origem etimológica: latim *buxis*, *-idis*.

(Priberam, 2023, *online*).

Nessa perspectiva, temos, para o mesmo significante, diferentes significados, os quais serão definidos pelo contexto da enunciação. Entretanto, Millôr articula todos esses sentidos em um mesmo contexto enunciativo, o que evidencia a ambiguidade no emprego do signo linguístico e constitui uma referência clara e maliciosa a esse trocadilho, enfatizando o aspecto provocador e satírico da abordagem de Millôr Fernandes. Sendo assim, logo de início, antes mesmo de introduzir o discurso narrativo da fábula, há indícios ao leitor de que não tratará do mito de Pandora seguindo-o à risca, uma vez que se trata de uma reinterpretação, uma paródia.

Fica claro na frase conclusiva da fábula: “Por isso, até hoje a Esperança só dá no escuro, e os homens vivem atrás dela aos tropeções. Mas não desistem”. (MILLÔR, 2003, p. 54), que o verbo “dar” tem duplo sentido, visto que a esperança, única coisa que resta na caixa, a qual no mito original representa a motivação humana para superar obstáculos, continuar as suas lutas, aqui, ironicamente se converte na eterna busca dos homens por sexo.

Ao longo de todo o texto, a paródia se estabelece na medida em que o mito, fio condutor para o enredo, se entrelaça com esses comentários do presente da enunciação, de um narrador que se situa no mundo contemporâneo, especificamente o Brasil ao final da década de 1970, quando questões políticas e também sociais são alvo da crítica do autor.

A opressão nesse tempo é questionada por essa voz satírica que se volta, neste texto, para o papel da mulher na sociedade, figurativizando-a por meio de Pandora e também de referências a Eva, figuras a que se atribuem todas as desgraças vividas pela humanidade: à primeira se devem os males libertos da caixa e, à segunda, a expulsão do paraíso. Desde então, a mulher é vítima de preconceito e discriminação e submetida ao controle de seu comportamento por meio de discursos religiosos,

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

machistas que visam controlar suas ações e sua sexualidade. Assim, ficam determinados o modo como a mulher é vista pelos homens e pela sociedade, o que resulta, na fábula fabulosa, em uma crítica ao machismo, mas também ao feminismo, uma vez que nada escapa a esse narrador satírico e debochado.

Já na sequência, observamos a referência ao contexto da atualidade, este da década de 70 e do feminismo: “Não estou dizendo que isso fosse bom ou ruim, mas feminismo não tinha não” (Millôr, 2003, p. 52). Percebe-se então um comentário que evidencia a interferência do narrador na história, ou seja, a fábula, pelo menos a de Millôr, não é um texto neutro, pelo contrário, o narrador tem a liberdade para tecer comentários que interrompem o plano narrativo e evidenciam seus valores morais e, sobretudo, seus preconceitos, críticas e ironia. Essa releitura do mito ressalta e ironiza a visão machista do tempo em que a obra foi escrita, pois o sujeito mulher presente no contexto brasileiro dessa época era retratado como frágil, ingênua, fútil. A narrativa segue com o seguinte trecho:

Pensando bem, até que podia ser bom, porque hoje, depois do feminismo, tem muito home aí jogando as muié pra escanteio, e muita muié também fazendo o mesmo com os home, e deve ser porque isso é bom, não é mesmo? Digam vocês aí que entendem (Millôr, 2003, p. 52).

Percebemos então, que, ao mesmo tempo que o narrador está contando a história, está também refletindo sobre ela e deixando seus fluxos de consciência se manifestarem na representação verbal; além disso, há a presença do diálogo com o interlocutor, que se destina principalmente aos homossexuais “vocês aí que entendem” (Millôr, 2003, p. 52), sugerindo interesse pelo assunto, mas reforçando que esse interesse é meramente para fins de conhecimento, deixando implícita uma possível heterossexualidade, a qual só é possível ser percebida com o empenho interpretativo do leitor. Essa intervenção, para Kleveland (2002), é uma das características que difere o texto da nova fábula em relação aos da tradição, em que não há a interferência do narrador, aproximando-o, por outro lado, do discurso narrativo da contemporaneidade.

Há um processo interpretativo na sua fábula fabulosa, o qual opera a partir do intertexto e do interdiscurso, quando o narrador constrói a narrativa dialogicamente a partir de uma brincadeira popular ritmada: “home cum home, muié cum muié, faça sem ponta galinha sem pé”, conhecida do leitor e, a partir dela, os valores preconceituosos incutidos no discurso a ela associados. Sendo assim, há a atribuição de um sentido pejorativo ao homossexualismo e à sexualidade, ou seja, o indivíduo que tem relações, sexuais ou amorosas, com outros do mesmo sexo, não estaria desempenhando sua função, tal como a faca sem ponta e a galinha sem pé.

É pertinente ressaltar a importância da diferenciação entre o discurso irônico, evidente e intencionalmente explorado pelo autor, do discurso pautado na seriedade, visto que, aqui, estamos diante de um universo carnavalesco, o que sugere a subversão dos valores. É por meio do discurso irônico que o narrador sugere a resistência e o preconceito com que o homossexualismo era tratado. Esses comentários que subvertem os valores institucionalizados no contexto de produção do texto se manifestam não somente no corpo do texto narrativo, mas também nas notas de rodapé, as quais tecem comentários irônicos e bem-humorados com tom depreciativo e debochado por meio do uso de uma linguagem típica da oralidade e do



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.
universo da piada, como podemos ver na nota de rodapé que explica a intenção de Júpiter ao presentear a humanidade com Pandora:

Quer dizer, a intenção de Júpiter era fazer Prometeu Casar com Pandora e quebrar a cara. Mas como Prometeu nem deu bola, estava noutra, Júpiter, fulo dentro da roupa, mandou pendurar Prometeu no Cáucaso, condenando-o a ter o fígado devorado por um abutre durante 30.000 anos. Mas Hércules, o super-herói, matou o abutre e libertou Prometeu 30 anos depois: o que dá 99.900% de diminuição de pena. Flagrante incentivo à impunidade (Millôr, 2003, p. 53).

Essa punição é descrita de forma humorística, com detalhes sobre a hora de início da pena e sua duração reduzida, bem como acontece nos tempos de hoje. A intervenção do narrador nas notas de rodapé com comentários críticos, irônicos e debochados é uma das características típicas de Millôr e acontece, não somente nesta, mas em diversos outros textos que constituem o livro *100 Fábulas fabulosas*, sobretudo, aqueles que compõem o corpus desta pesquisa.

A narrativa continua apresentando um feito de Prometeu, que, inclusive, foi o que motivou Júpiter, posteriormente, a realizar a punição comentada acima contra o titã. Ao reunir todos em praça pública, tradicional ambiente carnavalesco, Prometeu agarra um raio de sol e, com um pulo, rouba o fogo do céu. Todos os que estavam no local ficaram decepcionados, pois, na verdade, desejavam que Prometeu roubasse do céu uma mulher: “dona boa, uma baita deusa, pois enquanto os humanos viviam no ora-veja, os deuses lá em cima andavam cercados das minas e das gatinhas - literalmente nas nuvens, num machismo adoidado” (Millôr, 2003, p. 52). Aqui, além de tratar a mulher como objeto de desejo dos homens, sugerindo a abstinência masculina, também há a interferência do narrador, o qual considera, ironicamente, que o paraíso dos homens é o machismo e, neste caso, ele só podia ser desfrutado pelos deuses.

Nessa perspectiva, o motivo do roubo do fogo, aqui, foi para alimentar a vaidade de Prometeu, o que diverge do mito tradicional, que, como já sabemos, foi um presente do titã, inspirado pelo amor à humanidade, para ensinar novas habilidades e possibilidades de manufaturas aos humanos.

Outro aspecto que se faz curioso, não somente no título, mas também no decorrer da narrativa e na moral, que a seguir comentaremos acerca de sua subversão, é a linguagem utilizada pelo fabulista, que se apresenta debochada e paródica, estilizando o discurso oral, trata-se de uma linguagem coloquial. Bakhtin (1987) comenta sobre a linguagem carnavalesca, com origem nas obras de Shakespeare, Cervantes, Boccaccio e, sobretudo, Rabelais, que, além de recusar os cânones clássicos, traz às obras um caráter peculiar que ilumina a cultura cômica popular e se opõe ao tom sério, à cultura oficial, ao religioso e ao sistema feudal da época. Bakhtin (1987, p.4), traz três grandes categorias que subdividem as manifestações cômicas populares da cultura carnavalesca:

1. *As formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
2. *Obras cômicas verbais* (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais ou escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, *blasões* populares, etc.) (Bakhtin, 1987, p. 4).

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

O autor disserta que, na linguagem carnalizada típica, a qual tem origem em praças públicas, ocorrem elaborações especiais, francas e sem restrições do vocabulário, libertas das correntes de etiqueta e de decência, pois buscam representar, com formas e símbolos do carnaval, uma concepção cômica e carnavalesca do mundo, que, pela eliminação de certas regras e tabus, resulta em uma linguagem vulgar e diversificada, com frequentes grosserias e palavras injuriosas. Além disso, nessa subversão, no mundo carnalizado, é recorrente a temática da vida sexual, as imagens exageradas e hipertrofiadas. Verificamos que essa linguagem e o estilo carnalizado vai ao encontro do estilo de Millôr na fábula analisada. Além de utilizar marcas próprias da oralidade, como dissemos em “home cum home, muié cum muié”, também se apropria de um vocabulário vulgar e grotesco, típico do universo da piada, que busca se aproximar do leitor pela coloquialidade, causando inquietação e incômodo pelo uso desses termos em combinação às narrativas tradicionais.

4.3.2.2 “O fogo”

Quanto à outra fábula fabulosa sobre o mito de Prometeu, “O fogo”, o titã, com pena da humanidade, espera os outros deuses dormirem, rouba uma pequena chama e a apresenta à humanidade com o seguinte discurso: “Olha aí, cambada, isso se chama fogo! Cuidado para não queimar todo mundo e seu pai. Fogo pega! Serve para requeentar a comida, atear fogo às vestes e pra receber seguro de incêndio” (Millôr, 2003 p. 113).

Nessas duas versões, o que temos não é mais um Prometeu como uma alegoria de determinada conduta, pois, ainda que ele tenha sido um benfeitor da humanidade ao presenteá-la com o fogo, o personagem não tem como aspecto principal o amor pelos homens como no mito originário, o que prevalece agora são as características do deus dessacralizado comentado por Kleveland (2002) e Bakhtin (1987), a partir do qual há a representação de vários traços que o rebaixam a comportamentos humanos, como por exemplo o trabalho árduo citado pelo narrador no início do texto: “Prometeu, um dos muitos titãs, estava lá no seu trabalho diário, todo sujo de lama, obrigado por Júpiter a fazer centenas de homens por dia” (Millôr, 2003, p. 113), e que, por serem feitos de material precário, viviam cometendo erros, característica que, mais uma vez, aproxima a humanidade da divindade que, tradicionalmente, seria livre de imperfeições. Tal aproximação resulta no que Bakhtin nomeia como carnalização, que manifesta a subversão dos valores convencionados em determinada sociedade. Sendo assim, ao rebaixar os deuses às imperfeições humanas, o narrador desconstrói os valores tradicionalmente fixados na imagem divina.

Desse modo, por sentir pena dos seres humanos, que sempre estavam reclamando de coisas como comida fria e falta de aquecedor: “Pô, essa comida está fria!”, “Cáspite! Banho gelado de cachoeira. Essa josta não tem aquecedor?” (Millôr, 2003, p.113), Prometeu rouba o fogo da celeste churrasqueira e os presenteia. Nesse trecho, a ironia fica evidente, pois os humanos não conheciam o fogo e, portanto, não poderiam sentir falta de aquecedor, por exemplo.

O fogo, portanto, possui caráter transformador, criador, mas também é destrutivo. No texto, o narrador cita que receber o fogo fez com que a humanidade



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.

ficasse muito feliz e nunca mais fosse a mesma. De fato, o surgimento do fogo foi um marco crucial na história da humanidade e teve um impacto profundo no desenvolvimento da civilização, uma vez que trouxe e permitiu o aquecimento e proteção contra predadores, maior segurança na preparação dos alimentos, iluminação noturna, produção de ferramentas e outros. No entanto, como resultado do presente dado por Prometeu, na fábula fabulosa, a humanidade “queimou a biblioteca de Alexandria, tocou fogo em Roma e inventou o Corpo de Bombeiros” (Millôr, 2003 p. 114), remetendo a eventos históricos destrutivos da humanidade.

Os deuses perceberam o roubo da labareda ao acordarem. Assim, Júpiter convoca um júri, “composto por seus semideuses puxa-sacos” (Millôr, 2003 p. 114), e decidem condenar Prometeu por roubo em primeiro grau e ser punido de forma a ficar amarrado a uma montanha no Cáucaso⁹ e ter seu fígado comido por um abutre por toda a eternidade.

O que sucede é que, após dez mil anos, Hércules (que na mitologia grega é um dos heróis mais conhecidos e reverenciados, principalmente por suas proezas heroicas e suas doze tarefas), pensando que o fim da eternidade se aproximava, quebrou as correntes que prendiam Prometeu e, dessa forma, ambos comemoraram o ocorrido “com um belo abutre ao primo canto” (Millôr, 2003 p. 114). A ironia construída fica evidente quando percebemos que o abutre¹⁰ que outrora devorava Prometeu, agora é servido como iguaria, uma vez que a expressão "primo canto" (Millôr, 2003, p. 114) refere-se ao abate do animal jovem para apreciar sua carne mais macia e saborosa.

Não obstante, a presença de duas versões de um mito em um mesmo livro reforça a contribuição de Kleveland (2002) de que, no mundo contemporâneo, não existem verdades absolutas, nem instituições sagradas, pois os personagens perdem suas características heroicas e são humanizados na medida em que têm atitudes humanas, mas desumanizados partindo da inexistência de aspectos psicológicos ou de profundidade. É, portanto, um personagem plano, uma entidade mitológica com seu aspecto divino degradado e dessacralizado.

Já mencionamos nesta pesquisa que Millôr era conhecido por sua habilidade em utilizar a ironia e a sátira como ferramenta para tecer críticas em suas fábulas, por meio das quais ele explorava e questionava a sociedade de sua época. Na fábula “O fogo”, isso não é diferente. A ironia generalizadora presente neste texto irá refletir o contexto da época em que foi escrito e publicado, durante o regime da ditadura militar no Brasil. Como dito anteriormente, esse período histórico ficou profundamente marcado por práticas de repressão, tirania e perseguição governamental. Dessa forma, o narrador elabora uma crítica contundente em relação ao poder opressor que dominava o país sob a égide do regime ditatorial.

No texto de Millôr, Júpiter se configura como personificação da autoridade suprema e detentora do poder absoluto e controle sobre a sociedade. Em contrapartida, Prometeu emerge como um arquétipo de revolucionário, alguém que se porta como defensor dos oprimidos e desafia a tirania vigente ao conceder o dom do fogo à humanidade, elevando, assim, a condição dos seres humanos em relação aos

⁹ Área geográfica localizada entre o Mar Negro e o Mar Cáspio, no cruzamento da Europa Oriental e da Ásia Ocidental, é uma região geograficamente complexa e diversificada, que abrange várias nações e grupos étnicos.

¹⁰ Dieta desagradável e malcheirosa, mas rica em proteínas (Millôr, 2003, p. 114).

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

deuses, rebaixando ambos a um mesmo nível, irônico e humorístico, o que, na esteira dos estudos Bakhtinianos é nomeado como carnavalização.

Essa ação de Prometeu gera desconforto e revolta entre as elites detentoras do poder, criando uma relação com a busca por igualdade e justiça, que eram objetivos de muitos grupos que lutavam contra a ditadura em busca de um sistema mais justo e democrático. A narrativa dessa fábula fabulosa não somente espelha as lutas de classe, mas também incita a uma reflexão sobre a dinâmica de poder e o anseio pela liberdade.

4.3.3 A moral nas fábulas fabulosas

Millôr Fernandes, em uma entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo*, realizada no ano de 2003, abordou a relação entre fábula e moral. Na entrevista, o escritor afirmou que sem moral não há fábula, explícita ou implícita. Com essa afirmação, ele destaca a importância da moral das fábulas tradicionais e das fábulas fabulosas.

Na sequência, o fabulista “fabuloso” diz ao entrevistador que suas produções são devidamente incorretas e alega que sempre foram assim porque ele mesmo é absolutamente correto. É interessante notar o paradoxo que Millôr apresenta ao dizer que é “absolutamente correto” em seu estilo incorreto. Ele sugere que, ao questionar a moralidade e as normas vigentes, ele está, na verdade, buscando a verdadeira correção. Portanto entende-se que sua incorreção é uma forma de correção social, pois promove discussões sobre o que é certo e errado.

Nas fábulas fabulosas, como dito anteriormente, temos o que Kleveland (2002) chama de antimoral, pois essa se configura como uma mensagem oposta ou contraditória à moral tradicionalmente associada à história ou aos valores tradicionais. Nas fábulas, a moral é geralmente uma lição ética ou um conselho sobre o comportamento humano, muitas vezes representado pelas ações dos personagens da história, que frequentemente são animais ou seres fictícios. Já a antimoral não tem a intenção de moralizar, de ensinar, afirmar valores ideológicos circulantes e convencionalmente aceitos. Essa, portanto, pode ser usada para subverter as expectativas do leitor ou ouvinte, desafiando as normas morais convencionais ou transmitindo uma mensagem diferente daquela que geralmente se esperaria da história, compondo ainda sentidos ambíguos, deixando sempre a interpretação em aberto.

Podemos perceber que, através da moral de suas fábulas fabulosas, Millôr Fernandes usa dessa abordagem para provocar reflexão, gerar humor, sátira e crítica social, sobretudo, é nesse discurso que o autor afirma a ironia questionadora das normas e valores tradicionais da sociedade.

Em “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora, a moral “A superproteção não tá cum nada” emerge como uma crítica aos valores tradicionalmente sustentados, aqui no contexto da virgindade, convidando o público a questionar esses valores profundamente enraizados em nossa sociedade, incitando uma reflexão sobre as normas e crenças que frequentemente aceitamos sem questionar. Isso se deve à abordagem de Millôr, que não se compromete com a representação fiel da tradição, reconhecendo, conforme Kleveland (2002) sugere, que no mundo contemporâneo, verdades absolutas são escassas, e condutas



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.

inquestionáveis não existem; em vez disso, a dúvida prevalece. Assim, o discurso incorporado na moral não busca ensinar, mas sim provocar a revisão crítica. Nele, percebe-se a intenção de desafiar todas as formas de opressão à sexualidade feminina, criando um duplo significado que desafia o leitor a construir uma interpretação que pode tanto apontar para o apoio ao feminismo, destacando os direitos das mulheres sobre sua sexualidade, quanto ao machismo, revelando um discurso de convencimento voltado às mulheres para satisfazer as necessidades de outrem: o sexo.

Na fábula fabulosa "O Fogo", a moral "Nada tendes a perder senão os vossos grelhados" dialoga com a afirmação final do *Manifesto do Partido Comunista* cuja frase é a seguinte: "Que as classes dominantes tremam ante uma revolução comunista! Nela os proletários nada têm a perder a não ser seus grilhões. Têm o mundo a ganhar" (Marx; Engles, 2011, p. 106, grifos nossos). Nessa relação paródica, percebemos, no texto de Millôr, o jogo criado entre os interlocutores referidos como "vós" que representariam os proletários da frase original e a paronomásia que se dá na troca de "grilhões" por "grelhados", assim, no texto original o que se tem a perder, os grilhões, o aprisionamento, não é algo negativo, ao contrário, representa a conquista da libertação o que, de fato acontece com Prometeu na fábula fabulosa; mas, ao trocar grilhões por grelhados, o leitor é remetido, ao mesmo tempo, tanto ao sentido original, como também à brincadeira que se refere ao contexto das figurativizações da fábula fabulosa, sugerindo que os homens têm a perder os grelhados obtidos pela conquista do fogo, o que seria uma perda, de fato gerando portanto o humor e a ambiguidade nessa construção paródica .

5 Considerações finais

Pesquisar sobre as fábulas fabulosas de Millôr Fernandes, pelas quais nos interessamos ao primeiro contato, levou-nos a um percurso através do tempo: através das fábulas, produzidas desde a antiguidade, vislumbramos o caminho percorrido pelo gênero, revisitado por autores diversos que o retomaram e ressignificaram por meio do diálogo textual e discursivo; assim, estudamos o gênero, sua forma e estrutura narrativa, bem como sua aplicação, seus temas e propósitos. Percebemos que, ao longo da tradição esópica, embora as fábulas tradicionais fossem constantemente modificadas ou criadas, e os novos textos tivessem relação com seu momento de produção estético e histórico, nenhuma modificação se mostrou tão desconstrutiva como as manifestações que o gênero assumiu na contemporaneidade.

Nesse contexto, nos debruçamos sobre a chamada "nova fábula" e suas características, com ênfase nos aspectos explorados no texto de Millôr Fernandes, que incluem a ambiguidade, a paródia, a participação ativa do leitor, a dessacralização, a atitude intrusiva do narrador (que participa ativamente do texto, a partir de elementos como notas de rodapé, capa, orelhas, etc.), a moral e a linguagem e estilo carnalizadas, marcados por um tom de piada. Nas "novas fábulas", como afirma Kleveland (2002), o objetivo não é demonstrar ou ensinar algo, uma vez que o que se apresenta agora é a "antimoral", que afirma a dúvida, o questionamento e a ambiguidade. Por meio dos nossos estudos e trabalho de análise, percebemos como Millôr Fernandes empregou esses elementos de maneira única, contribuindo para a renovação e vitalidade do gênero da fábula e da literatura em geral.

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

Além disso, observamos que nas fábulas contemporâneas o escritor assume o papel de narrador comentador, pois enquanto os narradores tradicionais simulam um distanciamento, os narradores contemporâneos, como Millôr Fernandes, frequentemente quebram a “quarta parede”, estabelecendo um diálogo direto com o leitor, no caso de Millôr, principalmente, por meio do paratexto, em que se posiciona como comentarista perspicaz, inserindo suas opiniões e reflexões dentro das fábulas fabulosas, criando uma conexão mais próxima entre a narrativa e o leitor. Esse estilo narrativo contemporâneo permite não apenas uma compreensão mais profunda das mensagens e temas explorados nas fábulas, mas também promove um envolvimento mais ativo por parte do leitor na reflexão sobre as questões apresentadas.

A crítica social do autor, por vezes mordaz, serviu como uma maneira eficaz de comunicar questões complexas e provocar o pensamento crítico, demonstrando mais uma vez que a literatura é um diálogo em constante evolução, no qual autores contemporâneos podem se inspirar e reinterpretar o passado para criar obras inovadoras e desafiadoras, como é o caso das fábulas fabulosas que constituem o corpus deste trabalho, cuja crítica volta-se para problemas como a opressão feminina e a tirania.

Millôr Fernandes, ao realizar um aproveitamento dos mitos gregos como enredos de suas fábulas fabulosas, não só revisita a tradição, uma vez que as fábulas antigas também se valiam desse tipo de enredo, como o faz de maneira subversiva, dando uma nova dimensão a essas antigas narrativas, utilizando de recursos contemporâneos para ressignificar os mitos, e, por meio da paródia, estabelecer um diálogo entre o mito antigo e a vida contemporânea, alvo de sua ironia crítica.

Assim, o autor não apenas mantém viva a tradição da fábula, mas também a atualiza, tornando-a relevante e provocativa para as gerações atuais, demonstrando a atemporalidade e a versatilidade do gênero na cultura ocidental.

Portanto, ao finalizar esta pesquisa, concluímos que o legado de Millôr Fernandes é um exemplo de como a literatura pode ser um veículo de transformação, atualização e crítica, perpetuando assim, sua relevância ao longo do tempo. Assim, Millôr Fernandes é um exemplo notável do impacto duradouro que a literatura pode ter em nossa compreensão do mundo e na nossa relação com as tradições literárias. Dessa forma, esperamos ter contribuído para uma apreciação mais profunda da obra deste autor brasileiro contemporâneo, mas também para a compreensão das maneiras pelas quais as fábulas continuam a ser uma forma de expressão literária relevante e influente no contexto do mundo atual.

Referências

BAKHTIN, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1989. Vol. I

CEIA, Carlos. Caricatura. In: _____ (Org.) *E-dicionário de termos literários (EDTL)*, Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 26 out. 2023.

[Digite texto]



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O. COLEONE, E. *Millôr Fernandes: análise do estilo de um escritor sem estilo através de suas Fabulosas Fábulas*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Org.) *A tradição da fábula*. São Paulo: Unesp, 2009.

DICIONÁRIO Priberam da Língua portuguesa, 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/chave>. Acesso em: 10 set. 2023.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1994.

FERNANDES, Millôr. *100 fábulas fabulosas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Afiliada, 2003.

FIORIN, José Luiz. Intertextualidade e interdiscursividade. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

FIORIN, José Luiz. Intertextualidade e Polifonia. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; _____. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1994.

KLEVELAND, A. K. Augusto Monterroso y la fábula en la literatura contemporánea. *América Latina Hoy*, [S. l.], v. 30, 2009. DOI: 10.14201/alh.2354. Disponível em: <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/1130-2887/article/view/2354>. Acesso em: 29 out. 2023.

LEONEL, Maria Célia Nascimento. *Guimarães Rosa: magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

LIMA, Alceu Dias. A forma da fábula. *Significação: revista brasileira de semiótica*. Araraquara, v.4, jun. 1984.

MACHADO, Cassiano Elek. Millôr Fernandes completa 40 anos de fábulas e reúne cem em livro. *Folha de S. Paulo*, 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u34075.shtml> Acesso em: 08 de out. 2023.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. 2. ed. Tradução e organização Edmilson Costa. Bauru: Edipro, 2011.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. Acesso em: 11 out. 2023.

SAMPAIO, Maria Helena Mendonça. *Digressões avaliativas do enunciador nas fábulas de Millôr Fernandes: uma questão de estilo*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora

No tempo em que Prometeu usava-se apenas como nome próprio e não como verbo, compondo uma frase deceptiva: "Prometeu e não cumpriu", era tudo home cum home. A terra ainda estava vazia de mulheres. Não estou dizendo que isso fosse bom ou ruim, mas feminismo não tinha não. Pensando bem, até que podia ser bom, porque hoje, depois do feminismo, tem muito home aí já jogando as muié pra escanteio, e muita muié também fazendo o mesmo com os home, e deve ser porque isso é bom, não é mesmo? Digam vocês aí que entendem.

Mas o caso é que Prometeu juntou a moçada na praça - só tinha uma e se chamava Ágora - e disse que todo mundo ia ficar besta com um número que ele ia fazer, uma coisa! Deu um pulo quando um raio de sol ia passando baixinho e, pronto, roubou o fogo do céu. A maior parte dos caras ficou meio assim sobre o decepcionado, porque estava mesmo é esperando que ele roubasse do céu uma dona boa, uma baita deusa, pois, enquanto os humanos viviam no ora-veja, os deuses lá em cima andavam cercados das minas e das gatinhas - literalmente nas nuvens, num machismo adoidado.

Mas quando Prometeu ficou com o fogo na mão, orgulhoso de sua bravata, Júpiter nem conversou. Puniu os mortais, vejam só!, dando-lhes exatamente o que eles queriam - uma mulher! - só pra eles aprenderem o que era bom.

E ali mesmo na praça, bonita como um chafariz e jorrando pipi como um desses ornamentos arquitetônicos, surgiu Pandora.¹¹ As exclamações, ao vê-la cair do céu, foram as mais naturais possíveis:

- Olha o arco-íris!
- Que que é isso, pombas?
- Pombas? Bom nome pro bicho.
- Topless, olha!
- Que que ela tá escondendo na caixinha?

Sim, porque, além de todas as suas outras qualidades, Pandora tinha uma caixinha negra, de forma triangular, que Deus (Zeus, Júpiter) tinha lhe dado, recomendando que não a abrisse pra ninguém nunca, conservasse a sua - dela, caixa - virgindade, que, aliás, pra maior segurança, vinha lacrada com um hímen epitelial.

Mas sabe como é home, né? Sempre naquela de oprimir a mulher. Tanto pediram: "Abre! Abre!" "Nenhum de nós tem uma igual!" "Ih, o que que tem dentro? Aposto que nem você sabe" - que Pandora hesitou, hesitou mas... Pois é, não resistiu mesmo. Quando um centurião, mais afoito, bolou uma forma carinhosa que ia durar séculos: "Abre, meu bem!"

¹¹ Quer dizer, a intenção de Júpiter era fazer Prometeu casar com Pandora e quebrar a cara. Mas como Prometeu nem deu bola, estava noutra, Júpiter, fulo dentro da roupa, mandou pendurar Prometeu no Cáucaso, condenando-o a ter o fígado devorado por um abutre durante 30.000 anos. Mas Hércules, o super-herói, matou o abutre e libertou Prometeu 30 anos depois: o que dá 99.900% de diminuição de pena. Flagrante incentivo à impunidade! (Millôr, 2003, p. 53)

[Digite texto]



GARCIA, A. C.; SOUSA, A.L.C.; VASCONCELOS, M.J.; FALEIROS, M. O.

Pandora abriu a sua caixinha, e, pronto, os males do mundo que estavam lá dentro - a luxúria, a inveja, o medo, o cheque sem fundo e a impontualidade - escaparam todos e povoaram a terra pra sempre. Pandora ainda fechou as pernas - onde tinha colocado a caixinha - a tempo de reter a esperança, uma florzinha pequenininha cor-de-rosa, muito suscetível, espécie de maria-sem-vergonha. Por isso, até hoje a Esperança só dá no escuro, e os homens vivem atrás dela aos tropeções. Mas não desistem.

MORAL A superproteção num tá cum nada.

ANEXO B - “O FOGO”

O fogo

Prometeu, um dos muitos titãs, estava lá no seu trabalho diário, todo sujo de lama, obrigado por Júpiter a fazer uma centena de homens por dia.¹² Feitos assim, e de material tão precário, os homens¹³ viviam rodando em volta de si mesmos, se queimando vinte e quatro horas por dia: "Pô, essa comida está fria!"; "Cáspite! Banho gelado de cachoeira. Essa josta não tem aquecedor?"; "A galinha botou dois ovos lindos. E a gente não poder fazer dois ovos fritos!". Tudo isso apenas porque ninguém tinha inventado o fogo.

Prometeu foi ficando com tanta pena dos seres humanos, que um dia, aproveitando os deuses dormirem depois de comer um belo assado, roubou um pouco de fogo da celeste churrasqueira e, atirando as chamas em cima da humanidade, ensinou:

- Olha aí, cambada, isso se chama fogo! Cuidado pra não queimar todo mundo e seu pai! Fogo pega! Serve pra requeentar a comida, atear fogo às vestes e pra receber seguro de incêndio.

A humanidade ficou muito contente e nunca mais foi a mesma. Queimou a biblioteca de Alexandria, tocou fogo em Roma e inventou o Corpo de Bombeiros. Mas os deuses, que não dormiam de touca, ao acordarem, contaram as labaredas e perceberam o roubo. Júpiter convocou imediatamente um júri composto por seus semideuses puxa-sacos, e estes decidiram:

- Prometeu está condenado, por roubo em primeiro grau, a ser amarrado numa montanha do Cáucaso e ter o fígado comido por um avestruz, melhor, por um abutre. A pena começa a ser cumprida dia 12, às 3h45min, e terminará no fim dos tempos, que nenhum de nós sabe quando é. Esperamos que assim você aprenda a não botar a mão no fogo pelos outros.

E lá ficou Prometeu, amarrado no rochedo, tendo seu fígado comido diariamente pelo abutre¹⁴. Até que se passaram dez mil anos, e Hércules, achando que o fim da eternidade estava próximo, rompeu as correntes de Prometeu, e os dois comemoraram o fato com um belo abutre ao primo canto.

MORAL: Nada tendes a perder senão os vossos grelhados.

¹² Daí os defeitos (Millôr, 2003, p. 113).

¹³ E as mulheres, subprodutos. Derivados de costelas masculinas (Millôr, 2003, p. 113).

¹⁴ Dieta desagradável e mal cheirosa, mas rica em proteínas. (Millôr, 2003, p. 114).



ANEXO C - “EROS UMA VEZ”

Eros uma vez

Um dia, Aphrodite, posteriormente fonetizada pra Afrodite (e traduzida pra Vênus). não agüentou mais. Chamou o filhinho, Eros, conhecido também como Cupido, e disse:

- Pombas, qualé? Que é que adianta ser Deusa e linda, se toda hora tenho que entrar em concurso pra ver se ainda sou a maior? Agora é essa tal de Psychê! Vai lá e dá uma flechada nela, meu filho.

Cupido ainda tentou sair pela tangente:

- Por que, mamãe? Chama o Papai, que é o Deus da guerra.

Mas a mãe, venérea como era, apenas mandou que ele xarape a boca e obedecesse.

Eros, assim que avistou Psychê, caquerou-lhe uma flecha nos cornos, mas era tão ruim de pontaria, que a flecha acertou-o no próprio coração. Desesperado de amor auto-infligido, Eros mesmo assim esperou a noite ficar bem negra pra possuir Psychê sem ser visto pela mãe, pelo público e - pasmem! - até pela própria atriz convidada, que, contudo, diante da performance dele, exclamou, gratificada:

- Rapaz, sinceramente, nunca vi nada mais erótico!

Porém, as irmãs de Psychê, chamadas Curiosidade, Perfídia e Prospecção, começaram logo a envenenar as relações da irmã com aquele desconhecido, afirmando que devia se tratar pelo menos do Corcunda de Notre-Dame ou do Homem Elefante na versão original. Curiosidade dizia:

- Se ele não se assume, é porque tem medo das grandes claridades. Vai ver, ele é o Eros-Close.

Perfídia ajuntava:

- Uma noite, manda Celacanto em teu lugar. Evita maremoto.

E Prospecção concluía:

- Mata ele. Um pouquinho só. Se é Deus como diz, depois ressuscita em forma de butique.

Psychê não resistiu às más influências, e uma noite entrou na câmara escura em que Cupido dormia, levando uma lamparina numa mão e uma adaga na outra: "Vou lhe fazer um teste sexual pré-olímpico e depois enfio esta adaga em seus bolEROS." Porém, quando a luz bateu em Cupido, e Psychê viu aquele gatão, ficou tão excitada, que... Nesse momento, porém, uma gota de óleo da lamparina caiu no ouvido de Eros, que acordou assustado, saltou de lado e desapareceu pra sempre.

Durante dez anos, Psychê procurou em vão o seu amor. Afinal, subiu ao Olimpo pela escadinha dos fundos e implorou a Aphrodite:

- Minha querida sogra, por favor, me dá de volta Cupido, que perdi por ser muito cúpida.

Ao que Aphrodite respondeu:

- Está bem, vou te dar três tarefas. Se cumprir as três, eu te devolvo meu filho. 1ª tarefa) Enfiar o dedo no nariz de outra pessoa com o mesmo prazer com que enfia no seu. 2ª) Transformar 85 torturadores da polícia em outros tantos perfeitos democratas. 3ª) Descer aos infernos e me trazer a caixa preta (também conhecida como Boceta) de Pandora.

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES COMO EXPRESSÃO DO GÊNERO FÁBULA NA CONTEMPORANEIDADE: proposta de leitura de “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo

Psychê desprezou as duas primeiras propostas, pegou o primeiro buraco de tatu pro inferno e trouxe consigo a tal coisa de Pandora. Mas, no caminho pro Olimpo, não resistiu e resolveu olhar o que tinha na caixa. Imediatamente, de dentro da caixa fugiram todos os males do mundo - a inveja, a preguiça, o colégio eleitoral e o jornalismo brasileiro -, e Psychê desmaiou. Eros se materializou no mesmo momento, mais apaixonado do que nunca, e, olhando na caixa, viu que nem tudo estava perdido. Bem no fundo, escondidinha, lá estava a esperança. Por isso ele se casou com Psychê e tiveram três filhas - Volúpia, Titila e Tara - e três filhos - Aconchego, Deleite e Orgasmo.

MORAL: A psiquiatria não resiste à cupidez.