

**Universidade Estadual Paulista  
“Júlio de Mesquita Filho”  
FCl-ar Araraquara**

**A figura de Esopo dentro do romance *Vida de Esopo***

**Agosto  
2006**

## **I. Introdução:**

A presente dissertação de mestrado centra-se no romance antigo *Vida de Esopo*, escrito por autor anônimo provavelmente no final do século II. Seu texto original foi totalmente perdido, sendo conhecido somente por fragmentos. O primeiro deles foi descoberto em 1476 por estudiosos europeus e é denominado como *Vita Westermanniana* ou *Vita W*. Outros vários fragmentos foram encontrados em cinco papiros diferentes, mas a versão mais completa está num manuscrito encontrado em 1928, cujo nome é *Vita Grottaferrata* ou *Vita G*, editada pela primeira vez por B. E. Perry. Pedro Bádenas de la Peña (1978) também se baseou na *Vita G*, embora tenha inserido passagens da *Vita W* para preencher suas lacunas, para traduzir a *Vida de Esopo* para o castelhano, tradução esta que será consultada neste trabalho, assim como será utilizado o texto grego editado por Perry (1952).

Nesse texto serão analisados os elementos picarescos e paródicos, bem como a presença do cômico e do grotesco. Tais elementos se traduzem dentro da obra principalmente através da figura de Esopo, personagem que será focalizado também tendo em vista sua competência discursiva.

Para tanto será necessário, primeiramente, tratar do surgimento do romance, o que significa não só dar conta de todo um contexto histórico que proporcionou bases para que o novo gênero nascesse, mas também mencionar os obstáculos enfrentados pelos teóricos atuais em classificar as inúmeras obras produzidas principalmente por autores gregos e latinos, os quais não se preocuparam em dar um nome a esse conjunto de textos. Será preciso ainda, neste primeiro momento, tratar das principais características do romance antigo, ou seja, descrever seus principais temas, sua estrutura narrativa, as heranças recebidas de outros gêneros literários – como o épico, o dramático e o historiográfico – e definir seu público leitor.

Assim, depois dessa primeira parte que se faz importante na medida em que localiza a obra *Vida de Esopo* como sendo parte de um todo, tratar-se-á das peculiaridades desta última, e para isso, esta segunda parte da dissertação será composta de seis capítulos.

O primeiro deles terá o objetivo de fazer com que o leitor deste trabalho compartilhe o enredo da obra em questão, e o segundo capítulo tratará da época em que foi escrito e das influências que sofreu de outros romances, no que diz respeito a temas, personagens e episódios.

O capítulo seguinte sugerirá a presença, no texto estudado, de uma paródia à obra de Plutarco *O banquete dos sete sábios*, estudada dentro do gênero literário do simpósio. Tal análise exigirá, em primeiro lugar, a apresentação dessa obra para posteriormente justificar a ligação com o romance *Vida de Esopo*. O conceito de paródia seguirá as reflexões de Edward Lopes (1994) e de Leonor Lopes Fávero (1994).

O quarto capítulo tratará da possível ligação do romance *Vida de Esopo* com o gênero picaresco, principalmente com a obra *Lazarillo de Tormes*, também escrita por autor anônimo e editada em 1554. Tal estudo terá como base a teoria de Mario González (1988) sobre o romance picaresco.

O quinto capítulo destacará os elementos do cômico e do grotesco na obra. Para isso serão consultados os textos de Bergson (1983) e Propp (1992) – no que diz respeito ao cômico – e de Bahktin (1993) e Kayser (2003) para tratar do grotesco.

O último capítulo estudará a habilidade discursiva de Esopo e para tanto serão analisados os tipos textuais produzidos por ele, tendo em vista a sua estrutura textual e seus objetivos comunicacionais nas diferentes situações em que aparecem no decorrer da história. Essa análise exigirá o recurso a textos teóricos sobre a pragmática discursiva que permitam o estudo das estruturas textuais e das intenções comunicativas dos discursos produzidos por Esopo. Dentre esses últimos, citam-se o artigo de Susan Suleiman (1977), que destaca o componente pragmático

de textos alegóricos como a fábula, e o de Alceu Dias Lima (1984), que descreve a estrutura discursiva da fábula como uma tríade composta de discurso narrativo, metalingüístico e moral. A descrição da função comunicativa dos diferentes tipos discursivos enunciados por Esopo será feita de acordo com as categorias ilocucionárias propostas por J. L. Austin (1990).

## **1. O Romance Antigo**

### **1.1 Breve Contextualização Histórica**

Depois de ter conquistado um vasto império, Alexandre, o Grande, não viveu para solucionar o problema de unificá-lo, tarefa esta que, na verdade, não seria menos difícil se o ambicioso conquistador não tivesse morrido tão repentinamente<sup>1</sup>. Vários foram os generais que tentaram ser o governante supremo de um império uno, porém, depois de inúmeras disputas chegou-se à conclusão de que seria impossível unir regiões tão diversas entre si e decidir dentre os muitos que se julgavam herdeiros de Alexandre, aquele que seria realmente merecedor. Dessa forma houve uma divisão das regiões em inúmeros reinos, dentre os quais os mais importantes eram o dos Antigônidas, que tinham a Macedônia e parte da Grécia; o dos Selêucidas, que possuíam a maior parte da Ásia; e o dos Ptolomeus, que ficaram com o Egito e com a Líbia.

De acordo com Hugh Lloyd-Jones (1965, p.236) cada um desses reinos ganhou um governante e todos eles declararam-se como sucessores legítimos da monarquia antiga local. Dessa forma, tomavam para si e para seus herdeiros todos os direitos e privilégios de um verdadeiro soberano.

A Grécia teve suas cidades divididas em federações, que não eram mais independentes. A única que conseguiu manter certa autonomia foi Esparta. Isto se explica pois esta cidade, segundo Peter Jones (1997, p. 40), no período clássico, alcançou sua hegemonia quando finalmente derrotou Atenas na longa Guerra do Peloponeso. Claro que este fator a ajudou a se manter forte mesmo depois das conquistas sofridas. Porém, Atenas não reagiu igualmente e já enfraquecida não suportou e foi subjugada pelo exército de Alexandre. Muitas foram as tentativas de resgatar sua independência, todavia todas frustradas. Tudo isso representou para Atenas uma regressão,

---

<sup>1</sup> Alexandre adoeceu e morreu aos 32 anos depois de ter conquistado um reino que ia do mar Jônio até o Punjab e do Cáucaso às fronteiras da Etiópia. Porém não conseguiu completar a ambição de unir o império Macedônio ao Persa e formar uma nova dinastia.

principalmente no que diz respeito à política, já que esta cidade havia deixado de honrar a figura do rei desde o período arcaico, para honrar as leis de uma democracia justa e que agora era banida.

Atenas também deixa de ser o principal eixo político-econômico-cultural, cedendo seu lugar a Alexandria, cidade fundada no Egito por Alexandre.

Maria Helena da Rocha Pereira (1979, p.335), Lloyd-Jones (1965) e Rostovtzeff (1977, 265) concordam que, embora o tempo da independência política tenha passado, em relação à cultura a Grécia ainda era a senhora. Daí este período ter recebido o nome de Helenístico ou *Elenisthês* que designa quem partilha da língua e da cultura gregas.

Esta força da cultura grega pode ser explicada pelo grande respeito e admiração que sempre cativou nos demais povos. Inclusive Alexandre foi criado nos moldes gregos. Porém, se por um lado a cultura foi mantida autêntica, de outro as fronteiras da pólis tinham sido derrubadas, e isto significou para os gregos a quebra de alguns conceitos. Um deles foi o de que a Grécia seria o centro do mundo e que nada mais haveria depois dos muros da cidade. Outro conceito que foi mudado era o de que a pólis, com toda a sua organização pública, forneceria a segurança de que o cidadão precisava. Desse modo, sem a proteção da pólis, o homem grego sentiu-se inseguro diante dos novos horizontes e foi buscar abrigo no seio da família.

Segundo Maria Helena da Rocha Pereira (1979, p.440):

“Agora, o *polithês* não era o participante em potência na governação de sua cidade, mas o indivíduo no meio de uma desnorteante variedade de raças e culturas”.

É evidente que todo esse contexto acabou por influenciar não só a filosofia, mas também a arte, em especial a literatura. De acordo com Jacqueline de Romilly (1984, p.230), o tempo das eclosões criadoras havia passado, mas a literatura ainda produzia gêneros novos, com interesse

voltado para o indivíduo, sua psicologia e suas aventuras, o que gerou, de um lado a biografia e do outro a narração fictícia: o Romance Antigo.

## 1.2 Esclarecimentos Preliminares.

Quando se fala em Romance Antigo<sup>2</sup>, em princípio o que chama a atenção é o próprio uso do termo “romance”, já que este surgiu muito tempo depois das ficções em prosa, gregas e latinas, terem sido escritas. O fato é que a Antigüidade não sentiu que era preciso classificar essas obras, o que acabou por se tornar, séculos depois, um problema que divide os estudiosos do assunto. Alguns se recusam a usar esse termo, como é o caso de Heiserman (1977 *apud* SCHMELING, 2003, p.01) que se refere aos textos antigos como “proto-romances”. A escolha dessa designação pode ser explicada pelo fato de que, para Heiserman, e outros pesquisadores da Literatura Inglesa, notadamente Ian Watt (1952 *apud* SCHMELING, 2003, p.01) e J. Paul Hunter (1994 *apud* SCHMELING, 2003, p.02), a definição de romance teria sido criada pela classe média inglesa, portanto qualquer obra escrita antes dessa realização ficaria excluída do gênero.

Este argumento foi contestado por inúmeros estudiosos dentre eles Tatum (1994 *apud* SCHMELING, 2003, p.02), que acredita que Heiserman, Watt e Hunter:

“[...] isolaram-se dentro de uma literatura nacional, protegeram seu campo mantendo os outros longe dele e protegeram seu poder controlando o nome de um gênero”.<sup>3</sup>

M. Doody (1996 *apud* SCHMELING, 2003, p.01) compartilha a crítica feita por Tatum e ainda acrescenta que o romance “é de fato produto da mente greco-romana”.<sup>4</sup> Juntam-se a Doody, dentre outros, Frye (1976 *apud* SCHMELING, 2003, p.02), Niklas Holzberg (1995) e Gareth Schmeling (2003) que se referem aos textos gregos e latinos como romances. Para tanto,

---

<sup>2</sup> Alguns autores chamam os Romances Antigos de Romances Gregos, porém, como existem textos escritos em latim preferiu-se, neste trabalho, utilizar a primeira classificação em detrimento da segunda.

<sup>3</sup> “[...] isolated themselves within one national literature, protected their turf by keeping others away from it and protected their power by controlling the name of a genre.” Observação: as traduções de textos teóricos serão feitas, ao longo do trabalho, por mim e seus originais em língua estrangeira estarão disponíveis em notas de rodapé para eventual confronto.

<sup>4</sup> “is in fact a product of Graeco-Roman mind”



Schmeling baseia-se nas definições de E. F. Foster (1974 *apud* SCHMELING, 2003, p.02) e do *Oxford English Dictionary* (*apud* SCHMELING, 2003, p.02) respectivamente:

“Talvez nós devêssemos definir o que um romance é antes de começar... É... ‘uma ficção em prosa com uma certa extensão’....”

“[...] prosa narrativa ficcional ou história de considerável extensão na qual personagens e ações representativas da vida real do tempo passado ou presente são retratadas num enredo de maior ou menor complexidade.”<sup>5</sup>

Na verdade, essa discussão sobre como os textos antigos devem ser referidos acaba “herdando” um problema atual: a própria complexidade que se encontra na definição do que é o romance. Como este não é o objetivo que se busca nessa pesquisa, fica-se com o termo adotado pela maioria dos estudiosos, que, apesar de concordarem ser um termo anacrônico, levam em consideração as similaridades existentes entre os romances medievais e modernos e os antigos.

Portanto, ao longo desse trabalho, também será aplicado o termo “romance” que poderá equivaler a prosa ficcional antiga.

Outro aspecto que salta aos olhos é o fato de o romance antigo ter sido considerado, durante muito tempo, uma literatura decadente, fruto de uma época decadente. Segundo Gareth Schmeling (2003, p.03) somente nos últimos vinte e cinco anos é que o romance antigo passou a despertar o interesse e o respeito de estudiosos, não só de literatura, mas também de história e de religião, que viram nesses textos uma fonte rica de informações.

É preciso, ainda, que se ressalte um ponto problemático em relação ao Romance Antigo: a dificuldade em encontrar um critério para situar os muitos e variados textos escritos num único

---

<sup>5</sup> “Perhaps we ought to define what a novel is before starting...It is...a ‘fiction in prose of a certain extent’...”  
 “...fictitious prose narrative or tale of considerable length in which characters and actions representative of the real life of past or present times are portrayed in a plot of more or less complexity”

grupo homogêneo. Niklas Holzberg (2003 *apud* SCHMELING, 2003, p. 11) em seu capítulo “The Genre: Novels Proper and the Fringe” discute essa questão, apresentando não só seu argumento, mas os de autores que considera importantes. Serão expostas a seguir as informações que foram extraídas dele.

O primeiro a expor uma classificação dos diversos tipos de romance, de acordo com Holzberg (2003) foi Rudolf Helm’s, que organizou os textos em oito grupos: romances históricos, romances mitológicos, romances de viagem e utopias, romances eróticos, romances cristãos, biografias, paródias dos romances e romances cômico-satíricos. Para Helm’s, todos esses textos poderiam ser inseridos num único gênero, pois, segundo ele, ainda que sejam tão heterogêneos; teriam se originado de uma mesma raiz. Entretanto ele não se fixou na discussão dessa origem comum.

Heinrich Kuch também não se preocupou em responder a essa questão, mas seu estudo é importante na medida em que procura explicar a grande diversidade de textos, à luz das mudanças sócio-econômicas. Segundo ele, cada romance foi escrito num determinado momento e isso determinou a disparidade entre eles.

Enquanto Kuch e Helm’s debruçaram-se no que havia de diferente entre os romances antigos, Wehrli e Perry avançavam nos seus estudos, enfocando o que havia de igual. Dessa forma centrando sua pesquisa no tema e na estrutura narrativa utilizada, concluíram que havia muitas semelhanças entre os romances *Quéreas e Calirroé* de Cáriton, *As Efésíacas*, de Xenofonte de Éfeso, *Leucipa e Clitofonte*, de Aquiles Tácio, *Dáfnis e Cloé*, de Longo e *As Etiópicas* de Heliodoro. Esses cinco textos estão completos, mas somam-se a eles ainda mais oito fragmentos: *Nino e Semíramis*, *Sesonchosis*, *Metíoco e Partenope*, *Megamedes e Quíone*, *Calígone*, *As Fenícias*, *As Babilônicas* e *Antea*. Todos esses romances receberam o nome de

romances idealistas e possuem o mesmo enredo: contam a história de um casal que se apaixonou e enfrenta inúmeras adversidades para ficarem juntos.

Além dos romances idealistas haveria também os cômico-realistas, que dialogam com os primeiros por se caracterizarem como uma espécie de sátira deles. Este grupo seria representado por obras como: *Satíricon*, de Petrônio, *Iolaus e Romance do Asno*, ambos de Luciano e *Metamorfoses* ou *Asno de Ouro* de Apuleio.

Assim, para Wehrli e Perry, somente esses dois grupos poderiam, pelas características que compartilham, constituir um gênero.

Como consequência, os demais textos ficaram conhecidos como romances periféricos<sup>6</sup> e foram subdivididos em Biografias Ficcionalis, Romances de Viagem Fantástica ou Utopia, Romances Epistolares, Romances Troianos e Romances de Cristianismo Primitivo.

Muitos estudiosos não concordam com esta divisão, que consideram radical, e defendem a inclusão dos romances periféricos no gênero. No entanto, segundo Holzberg (2003), mais importante que questionar essa teoria é procurar entender e considerar o que os críticos da Antiguidade pensavam desses textos.

Uma das poucas informações que se tem sobre esse assunto é que os antigos costumavam distinguir as obras de acordo com a verdade contida nelas. Dessa forma, Holzberg (2003) apresenta três grupos: as obras que desviavam da realidade ou eram inteiramente irrealis; obras que tratavam do real e obras que eram inventadas, mas que mesmo assim pareciam muito reais.

Diante de tal divisão, fica claro que os críticos da Antiguidade descartavam a hipótese da existência de um único grupo, no qual estariam inseridos todos os romances. Dessa forma, cabe questionar como os textos foram distribuídos nessa classificação. A resposta pode ser encontrada

---

<sup>6</sup> Esse termo é tradução do inglês “Fringe Novels”.

na seguinte citação que Holzberg (2003, p. 15) apresenta do comentário de Macrobius, constante da obra *Somnium Scipionis* (1.2.7 –8):

Fabulae, quarum nomen indicat falsi professionem, aut tantum conciliandae auribus voluptatis, aut adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt. Auditum mulcent vel comoediae, quales Menander eiusve imitatores agendas dederunt, vel argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus vel multum se Arbiter exercuit vel Apuleium non numquam lusisse miramur. Hoc totum fabularum genus, quod solas aurium delicias profitetur, e sacrário suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat.

As histórias das quais a maioria dos títulos tratam de eventos fictícios eram feitas simplesmente para entreter seu público ou também com o propósito de dar conselhos práticos. O ouvido era agradado por comédias tais como as encenadas por Menandro e imitadores, ou por narrativas fictícias cheias de aventura de amantes, um tema sobre o qual Petronio freqüentemente lançava mão e que até Apuleio, como notamos com espanto, encenava na ocasião. O objetivo de toda essa classe de histórias é entreter o público, um tratado filosófico é banido de seu santuário para o berço das amas.<sup>7</sup>

Segundo Holzberg (2003), o termo que Macrobius utiliza para narrativa ficcional é *argumenta fictis* e as obras que ele considera como fazendo parte desse termo são as que tratam de amor e de aventura, juntamente com as de Petronio e Apuleio. Portanto a teoria literária antiga considerava que os romances idealistas e os cômico-realistas fazia parte de um mesmo *fabularum genus* e que se caracterizam por serem histórias inventadas com o único objetivo de entreter o público, definição essa que as insere no terceiro grupo e no que, modernamente, o dicionário *Oxford* apresenta como romance.

---

<sup>7</sup> The stories of which the very title points to an account of fictional events were made up either purely to entertain their audiences or also for the purpose of giving practical advice. The ear is pleased by comedies such as those staged by Menander and imitators, or by narratives full of the fictional adventures of lovers, a theme which Petronius frequently tried his hand at and which even Apuleius, as we note with amazement, played with on occasion. This whole class of stories, the sole aim of which is entertain the audience, a philosophical treatise banishes from its sanctuary to nannies' cradles.

Ainda que se possa ter elucidado, através das palavras de Macrobius, uma parte do problema, permanece a dúvida sobre os demais textos. A hipótese de Holzberg (2003) é que os Romances Troianos e os de Viagem Fantástica ou Utopia seriam considerados, baseado em seus temas, como irrealistas, já que os primeiros tratavam da guerra de Tróia, portanto de fatos mitológicos, e os últimos falavam de lugares e povos perfeitos, ou seja, como o próprio nome já diz, utópicos.

As Biografias Ficcionalistas, os Romances Epistolares e de Cristianismo Primitivo pertenceriam por sua vez à categoria das obras que relatam fatos reais. Muito provavelmente, por falarem de personagens que realmente existiram (como Alexandre, Ciro, Platão, etc) e por uma certa ignorância dos leitores em relação à história, a ficção que se mistura nessas obras não teria sido percebida.

Na verdade, os autores dos romances não deixavam evidentes os limites entre o real e o ficcional. Um exemplo disso é que muitas vezes nos romances idealistas, aparecem nomes de pessoas e menção a fatos que são históricos. Em *Quéreas e Calirroé*, há a referência ao general Hermócrates e ao imperador da Pérsia Artaxerxes II, em *Nino e Semíramis* o protagonista Nino é uma figura histórica assim como Sesonchosis. Aquiles Tácio por sua vez não utiliza nomes, mas escreve em primeira pessoa, procurando assim imbuir seu personagem de maior credibilidade.

Os romances considerados reais por sua vez se utilizam da ficção, como é o caso da obra *Vida de Esopo*, na qual Esopo aparece recebendo o dom da fala das mãos da deusa Ísis, ou seja, uma figura mitológica dentro de um texto lido como real.

Para Holzberg (2003), quando na ficção eram inseridos aspectos da realidade, representados não só por nomes ou fatos que aconteceram, mas também por uma certa verossimilhança, isso era feito com o objetivo de fazer com os leitores acreditassem que tudo pelo qual os protagonistas passavam, poderia acontecer com eles também.

O mesmo pode-se dizer de romances como o *Romance de Alexandre*, uma biografia ficcional que, apesar de falar de um homem que existiu, coloca-o em situações ficcionais que o aproximam do leitor.

“Mas mesmo leitores sem qualquer voz política encontrariam este Alexandre enfrentando situações que poderiam imaginar facilmente para eles mesmos”.<sup>8</sup> (HOLZBERG, 2003, p. 21)

Desse modo, segundo Holzberg esse jogo entre realidade/ficção que os autores buscavam, tinha o objetivo de atingir a necessidade de um público perdido e impotente diante das mudanças político-sociais, ou seja, um homem não mais protegido nem responsável pela pólis.

Portanto, essa característica escapista seria, ainda segundo Holzberg, comum a todos os romances:

[...] nós podemos dizer agora que, na mesma medida que os ‘romances idealistas’ como Quérias e Calirroé, as biografias ficcionais, os romances epistolares e os relatos feitos por testemunhas ficcionais sobre a Guerra de Tróia das épocas Helenística tardia e Imperial foram todos projetados para satisfazer uma necessidade bem específica do consumidor... ( *ibid*, p. 26)<sup>9</sup>

E já que nosso levantamento de textos nos mostra agora que os dois tipos de escrito pseudo-histórico são comparáveis em seu efeito pretendido, nós não temos razão para não empregar a classificação de ‘romance’ também para as biografias ficcionais, ‘romances epistolares’ e relatos feitos por testemunhas ficcionais sobre Tróia, ao invés de confiná-los no grupo dos ‘periféricos’.(*ibid*, p.27)<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> “But even readers without any political voice would find this Alexander facing situations which they could easily picture for themselves...”

<sup>9</sup> “...we can now say that, in the same measure as ‘idealistic novels’ like Chariton’s Callirhoe, the fictional biographies, the ‘letter-books’ and the fictional eye-witness reports of the Trojan War from late Hellenistic and Imperial times are all designed to meet quiet specific consumer needs...”

<sup>10</sup> “And since our survey of the texts has now shown us that both types of pseudo-historical writing are comparable in their intended effect, we have no reason not to attach the label ‘novel’ to the fictional biographies, ‘letter-books’ and fictional eye-witness reports from Troy as well, rather than confining them to the ‘fringe’”.

Porém, mesmo que Holzberg (2003) tenha encontrado uma característica comum a todos os romances e que isso os torne parte de um mesmo gênero, ele próprio repete o argumento de que os críticos e leitores da Antiguidade devem ser considerados, e eles não viam entre os textos semelhanças as quais os fizessem constituir um único grupo. Para eles, alguns eram inventados, mas continuavam verossímeis, outros eram irrealis e outros reais. Somente os leitores que tinham um grande conhecimento de história e literatura é que conseguiam apreciar o jogo entre realidade/ficção e entender sua finalidade.

“E no entanto, paradoxal como pode parecer, estes poucos eruditos – entre eles os próprios teóricos literários – estes leitores que sozinhos poderiam ter feito a conexão, não julgaram mesmo necessário dar um nome ao gênero.” (*ibid*, p. 27)<sup>11</sup>

Dessa forma, Holzberg conclui:

“No final das contas, então, os únicos textos que nós podemos classificar corretamente como romance são aqueles que a maioria dos leitores antigos teriam entendido como ficção, na mesma definição teórica de *argumenteum*”. (*ibid*, p.28)<sup>12</sup>

Portanto, aqui serão adotadas as definições tradicionais do romance antigo, as quais serão mais detalhadamente descritas a seguir.

---

<sup>11</sup> “And yet, paradoxical as it may seem, these erudite few – amongst them the literary theorists themselves – these readers who alone could have made the connection, did not even deem it necessary to give the genre a name.”

<sup>12</sup> “In the final count, then, the only texts that we can properly class as novels are those which the majority of ancient readers will have understood as fiction in the same of the theoretical definition *argumentum*.”

### 1.3 Características principais do Romance Antigo e suas divisões.

O romance Ocidental nasceu no século I a.C. e sobreviveu até o século IV d.C., duração bastante ampla se se compara com a vigência das formas dramáticas, por exemplo. Percebe-se por esta data que o romance viveu muito mais tempo sob o período imperial ou romano, que sob o período helenístico. Porém, as alterações que este último provocou na vida social e na arte foram tão decisivas que acabaram por definir as características não só de seu tempo, mas dos futuros também.

A maioria dos textos foi escrita originalmente em grego, mesmo sendo seus autores de sangue oriental. Para dar exemplos, segundo Heinrich Kuch (1989 *apud* SCHMELING, 2003, p.211), Cáriton e Xenofonte de Éfeso viviam na Ásia Menor. Aquiles Tácio era egípcio, Heliodoro e Luciano eram sírios e Jâmblico (autor d'*As Babilônicas*) não se sabe ao certo se veio da Babilônia ou da Síria. Tal escolha feita por autores não-gregos é explicada pelo fato de que, como já foi dito anteriormente, a Grécia ainda era a senhora no que dizia respeito à cultura. Dessa forma, aponta Gual (1988) que escolas gregas onde se ensinavam desde as primeiras letras até os exercícios retóricos mais complicados podiam ser encontradas nas principais cidades helenísticas. Como consequência de tal difusão, a língua grega acabou sendo adotada como oficial. Assim, se os autores quisessem gozar de popularidade teriam que escrever em grego. E foi isso que fizeram, com exceção de Petrônio e Apuleio que utilizaram o latim.

As primeiras manifestações do romance se perderam, como provam alusões de outros escritores e fragmentos de papiros. Os que foram resgatados, como já foi dito anteriormente, foram divididos em romances idealistas, romances cômico-realistas, e romances periféricos.



### 1.3.1 Romances Idealistas e Cômico-Realistas.

Perry (1967 *apud* HOLZBERG, 2003, p. 12) e Wehrli (1965 *apud* HOLZBERG, 2003, p. 13.) e os teóricos antigos concordam, mesmo que com pontos de vista diferentes, que esse é um grupo homogêneo, e por esse motivo são considerados como os verdadeiros romances antigos. Holzberg (2003), apesar de possuir uma outra teoria, adota essa divisão por achar importante considerar o que os leitores e críticos da Antiguidade pensavam sobre esses textos.

Seguindo essa mesma linha de pensamento buscar-se-á, nesse momento, descrever as características que são comuns às obras que fazem parte desse grupo.

A respeito dos romances idealistas, um comentário já foi feito: o enredo delas é quase sempre o mesmo. É a história de um casal jovem, de beleza incomparável, e que provém de famílias distintas. Estes jovens se apaixonam à primeira vista e ao noivarem ou logo após se casarem, são raptados e separados (isto geralmente acontece como um castigo enviado por algum deus ofendido pela *hýbris*, ou do rapaz, ou da moça). Inicia-se assim uma longa jornada, e o casal enfrenta tempestades em alto-mar, naufrágios, assaltos de piratas, e o perigo sempre iminente de serem assassinados ou violentados. Desse modo, passam anos em terras estrangeiras e exóticas, vivendo como escravos a serviço de ricos senhores ou senhoras, que os cobiçam por sua beleza. Mesmo assim, conservam o juramento que fizeram mutuamente de serem sempre fiéis um ao outro e, para continuarem castos, não descartam o suicídio. Ao final da história, o casal se reencontra, volta para o país onde nasceu e passa a viver uma vida abençoada ao lado dos seus.

Dentro deste enredo encontram-se, de acordo com Carlos Miralles (1968, p.52) os três fatores especialmente importantes para o esquema argumental dos romances antigos: a beleza dos heróis, o amor e as viagens.

Praticamente em todas as obras, o que diferencia os heróis dos outros personagens é sua beleza corporal considerada divina. As heroínas são comparadas com Ártemis e Afrodite, e

muitas vezes chegam a ser adoradas como se fossem as próprias deusas. Já os rapazes são descritos como Aquiles, como Hipólito ou como Alcibíades, todos símbolos de beleza.

Porém, se por um lado a perfeição física é milagrosa, pois causa a piedade de muitos nos momentos difíceis, por outro é uma desgraça, já que atrai os desejos mais infames e a inveja dos que cercam o casal.

García Gual (1988; p.129) justifica esta busca por parte do autor pela beleza da seguinte maneira: “Porque a beleza é, mais universalmente que a glória, a cultura ou a bondade, um ideal popular”.<sup>13</sup>

Já Miralles (1968, p.52) acredita que a criação desses personagens ideais se explica pelo próprio amor ideal que vivem:

“[...] tendo o romance, como *leit-motiv* gerador o amor de ambos protagonistas, é normal que o autor se preocupe em fazê-los, se não psicologicamente, ao menos sim fisicamente, o mais idôneos possível para o amor”.<sup>14</sup>

O amor, segundo fator citado por Miralles, é o tema helenístico por excelência. Como já foi dito anteriormente, o homem grego foi buscar abrigo no seio da família porque a pólis já não garantia sua segurança. Sem interesse pelos assuntos comuns da cidade, o patriotismo já não existe e, portanto não inspira mais a arte. O amor então passa a ser a preocupação do indivíduo exilado em sua intimidade. O casal refugiado se une para enfrentar um mundo que se tornou hostil, e a felicidade não é mais adquirida no convívio com a sociedade, já que esta passa a ser mero pano de fundo na vida conjugal.

---

<sup>13</sup> “Porque la belleza es, más universalmente que la gloria, la cultura o la bondad, un ideal popular.”

<sup>14</sup> “[...] teniendo la novela, como *leit-motiv* generador, el amor de ambos protagonistas, es normal que el autor se preocupe por hacerlos, si no psicológicamente, al menos sí físicamente, lo más idóneos posible para el amor.”

Essa predileção pelo tema amoroso é fruto também da maior valorização da mulher. Esta começa a ser vista pelo homem como uma companheira, e não mais como um castigo enviado por Zeus, segundo acreditava a tradição mítica clássica. Assim, a importância da figura feminina dentro da família, e como leitora de romances influenciou não só o tema, mas a maneira de tratá-lo<sup>15</sup>. Poucos romances se atreveram a não falar do amor e este sentimento aparece mais espiritualizado, mais “romântico”.

É o amor a força que faz agir o casal protagonista. Por ele abandonam-se os pais e até os filhos. Os vilões também atuam pela influência da paixão, seja raptando, planejando a morte do rival ou tentando violentar suas vítimas. Porém o estupro nunca é de fato realizado, tendo em vista que ao tema do amor está ligado o da castidade, exigida tanto para a mulher quanto para o homem.

Ao resistir a todas as seduções e escapar de todas as investidas o casal casto ganha, no final feliz, sua recompensa; uma vida conjugal abençoada. Dessa maneira, o romance sugere que todas as atribulações são vividas antes do casamento, porque depois impera a tranquilidade da vida amorosa.

O último dos três fatores é a viagem. Os protagonistas conhecem terras estrangeiras que são, muitas vezes, cuidadosamente descritas pelos autores. Isto mostra que não só a Grécia se abriu para o mundo, mas o mundo para a Grécia. Ou seja, o conhecimento de outros povos e outras culturas passa a ser ingrediente obrigatório dentro do novo gênero, que começa a abranger o público de uma sociedade mais aberta, como a da época helenística.

Fruto dessa época é a crise, tanto política, quanto econômica. Em razão disso o homem sentiu-se angustiado e, como ocorre sempre quando a situação histórica se agrava, procurou uma compensação da vida real. Isso os autores dos romances lhes deram, pois através das viagens e

---

<sup>15</sup> Esse assunto merecerá maiores explicações num capítulo posterior.

portanto das aventuras dos heróis, o leitor sai da monotonia de viver como um membro de uma sociedade que não mais o vê como peça fundamental para seu funcionamento. Desse modo, mesmo que o herói sofra, o leitor deseja estar na pele dele, pois pelo menos assim, vai estar ligado a aventuras. Portanto, o romance foi uma possibilidade de evasão. Este argumento escapista, além de ser defendido por Holzberg como sendo um ponto importante, pois modernamente poderia garantir a inclusão de todos os romances num mesmo grupo, também é considerado por Perry (1967 *apud* HOLZBERG, 2003, p.21) e Reardon (1969 *apud* HOLZBERG, 2003, p.21): “[...] ‘romances idealistas’ são essencialmente literatura escapista, escritos como uma reação à mudança da situação política e social do cidadão [...]”.<sup>16</sup>

No entanto, mesmo sendo invejado, o herói dos romances já não é aquele, como era o do gênero épico e trágico, que representava valores nobres. E nem poderia ser, pois isso só é possível numa sociedade onde esses valores são tipificados por costumes e tradições uniformes. Segundo García Gual (1988, p.122), num mundo amplo como o helenista não há como fixar conceitos e assim o homem sente-se perdido. Os protagonistas dos romances representam então essa impotência em face de um destino irrequieto no qual a coragem é a paciência. E é esta que garante o final feliz. Dessa forma, o que fica para o leitor é a esperança (que sempre fica com os homens) num desenlace melhor.

Os mesmos expedientes narrativos são encontrados nos romances cômico-realistas. O amor continua sendo a base dos enredos e o final feliz persiste. O que é peculiar nestes romances, como o próprio nome já denuncia, é a escolha por descrições mais realistas e cômicas, em detrimento das representações ideais, o que resulta numa espécie de paródia do primeiro grupo.

---

<sup>16</sup> “[...] ‘idealistic novels’ are essentially escapist literature, written as a reaction to the changed political and social situation of the individual citizen[...].”

### **1.3.2 Os Romances Periféricos**

Fazem parte deste grupo obras que possuem características bem distintas dos romances idealistas e cômico-realistas. Não há enredo, estrutura narrativa ou temas fixos, o que justifica a dificuldade que os leitores antigos encontravam de considerá-los variações de uma mesma categoria.

São eles subdivididos de acordo com o tema tratado e, dessa forma, serão expostos aqui.

#### **1.3.2.1 Viagem Fantástica ou Utopia**

Os romances que tratam deste tema são escritos em primeira pessoa e o narrador é o próprio viajante que conta o que viu durante a jornada. O motivo para a narração em terceira pessoa, muito mais comum na época, não ter sido escolhida para este tipo de obra é o fato de que, em primeira pessoa a história ganha mais credibilidade. Esta característica acaba servindo para dar um contraste interessante, já que o que é contado pelo autor é algo inacreditável. Assim, o leitor deparava-se com descrições de lugares exóticos, onde viviam sociedades perfeitas. Segundo Consuelo Ruiz-Montero (2003, p.42), estes modelos de organização social ou mesmo de educação eram idealizados e sempre carregavam uma mensagem.

São representantes deste grupo a obra *A Sagrada Inscricão* de Eufemêros e os textos de Jambulus, dos quais se desconhecem o título. Atualmente se tem contato com esses autores apenas através de fragmentos ou resumos.

#### **1.3.2.2 Biografia Ficcional**

Dentro desses romances, homens historicamente famosos foram transformados em personagens, e suas vidas são narradas do nascimento até a morte. São eles: *Vida de*

*Ciro* ou *Ciropedia*, de Xenofonte de Atenas; *Vida de Esopo*, cujo autor é anônimo; *Vida e Feitos de Alexandre da Macedônia*, de Calístenes; e *Vida de Apolônio de Tiana*, de Filóstratos.

Essas quatro obras apresentam um fundo fictício que é utilizado como um atrativo a mais para a biografia, e segundo Holzberg (2003), com um objetivo escapista. Para ilustrar seu argumento ele discute o *Romance de Alexandre* ou *Vida e Feitos de Alexandre da Macedônia*. Calístenes apresenta Alexandre em situações que o aproximam do herói picaresco. Como exemplo, Alexandre aparece lutando com o rei da Índia, Porus. Este último é maior que Alexandre, mesmo assim é derrotado, pois, durante a luta, um ruído o distrai. Tal momento é aproveitado por Alexandre que o fere com sua espada, num golpe mortal. Numa cena como essa, Alexandre, o Grande, é igualado a qualquer pessoa de baixa estatura que tenha que enfrentar alguém maior. Dessa maneira, Calístenes aproxima o protagonista de sua obra ao leitor, pois este se coloca facilmente no lugar de Alexandre. Outro aspecto que Holzberg aponta nessa obra é que Alexandre, mesmo tendo conquistado um vasto império, morreu miseravelmente, mostrando que o poder, tão desejado por inúmeras pessoas, pode ser relativo. Sobre isso ele ainda acrescenta:

“[...] isto pode ter sido em algum sentido um conforto para o pequeno sujeito: os sonhos escapistas inspirados pelo ‘Romance de Alexandre’ não poderiam nunca se tornar realidade para ele, mas pelo menos ele seria poupado de um fim como aquele”. (HOLZBERG, 2003, p.22)<sup>17</sup>

Dessa forma, o leitor encontraria nesses romances um mundo de aventuras, ou seja, uma alternativa para fugir do cotidiano monótono.

---

<sup>17</sup> “[...]this may have been in some sense a comfort for the little fellow: the escapist dreams inspired by the ‘Alexander romance’ could never become reality for him, but at least he would be spared an end such as that.”

### 1.3.2.3 Romances Históricos em forma epistolar.

São coleções de cartas fictícias, organizadas cronologicamente, e que falam de acontecimentos vividos por um narrador em primeira pessoa, identificados com nomes importantes na história.

As cartas conhecidas atualmente são: *Cartas de Platão*, *Cartas de Temístocles*, *Cartas de Eurípides*, *Cartas de Sócrates*, *Cartas dos Socráticos*, *Cartas de Hipócrates*, *Cartas de Quíon de Heracléa* e *Cartas de Ésquines*. Há evidências ainda de cartas no nome de Alexandre, o Grande.

Segundo Holzberg (1995, p.21) estas obras podem ser classificadas como precursoras do romance epistolar moderno.

### 1.3.2.4 Cristianismo Primitivo

Os romances que tratam deste tema apareceram pela primeira vez no século II d.C e tornaram-se mais populares no século III.

Possuem uma ligação com os romances idealistas, na medida em que também falam de inúmeros obstáculos para se chegar a um final feliz. Porém, esse é o único ponto comum entre eles.

O casal apaixonado é substituído por relações entre a família e, se há separação, esta ocorre mediante perseguições da sociedade que ainda é pagã. Além disso, os escritores deste tipo de romance estão mais preocupados em defender o cristianismo do que em criar um enredo como o dos romances idealistas.

Pode-se citar como exemplo as obras, *Romance de Clemente*, que se caracteriza por ser uma autobiografia ficcional do sucessor do Apóstolo Pedro como bispo de Roma, e *História do rei Apolônio de Tire*, que trata das aventuras deste rei e de sua família. Os autores de ambos são anônimos.

### **1.3.2.5 Romances Troianos**

Relatam a Guerra de Tróia sob uma ótica bem diferente da de Homero. Assim, os autores Dictis Cretense, que escreveu *Diário da Guerra de Tróia*, e Dares Frígio, cuja obra denominou *História da Destruição de Tróia*, desviaram a visão mitológica tradicional para acontecimentos que propõem como verdadeiros. Dessa forma, buscando o reconhecimento e a credibilidade dos documentos históricos, Dares e Dictis reduzem seus trabalhos a uma batalha entre homens comuns.

Em virtude de tudo o que foi mencionado, torna-se notória a diferença entre as obras que são tradicionalmente consideradas fazendo parte do gênero romance e os romances periféricos. Porém, é impossível não perceber certas ligações, que têm intrigado e levado muitos estudiosos a renunciar a esta divisão.



## 1.4 Heranças dos gêneros literários para o romance.

Nos tempos modernos, sempre foi comum a coexistência dos mais variados gêneros literários. Porém, entre os gregos, que os criaram por assim dizer, os gêneros tiveram períodos bem definidos, sucedendo-se entre si.

Segundo Gual (1988, p.25), isso acontece pois cada um dos gêneros surge num determinado momento histórico. Para exemplificar ele afirma que a tragédia se limita ao contexto da democracia ateniense do século V, pois as condições sócio-políticas dessa época a tornam irrepetível. Dessa forma, a sucessão dos gêneros seguiria a seguinte ordem: épica, lírica, drama, relato histórico e filosófico e, por último, o romance. Sendo assim, segundo García Gual (1988):

“Filho tardio de uma família outrora nobre e pródiga, veste uma roupa pitoresca, composta de remendos misturados de seus irmãos maiores, e conserva em seu traje relíquias gloriosas, como em um depósito de trapeiro”.<sup>18</sup>

Portanto, tendo o romance herdado características de seus antecedentes, faz-se indispensável descrevê-las, o que será feito tendo em vista as principais influências.

### 1.4.1 O Gênero Épico

Os autores dos romances foram inspirados pela épica, e isto não se percebe apenas pelas técnicas narrativas, mas principalmente pelo tema da separação do marido e da esposa encontrada no enredo dos romances, que faz lembrar a separação de Odisseu e Penélope. A própria jornada enfrentada pelo casal – como a de Odisseu em seu regresso para casa - e o reencontro seguido de inúmeros reconhecimentos, são pontos que ligam a narrativa ficcional em prosa à *Odisséia*, mais especificamente que à *Ilíada*.

---

<sup>18</sup> “Hijo tardío de una familia otrora noble e pródiga viste un pitoresco ropaje, compuesto de remiendos abigarrados de sus hermanos mayores, y quedan en sus mallas reliquias gloriosas, como en un almacén de trapeiro.”

Há também citações, principalmente da *Odisséia*, encontradas nos romances. Cáriton usa citações de Homero para comparar as heroínas com deusas ou para relatar cenas do romance comparadas com aquelas de Homero.

A obra de Heliodoro ganha um começo *in medias res* graças a Homero, e vale lembrar que as peças teatrais também começavam dessa maneira.

Mas, não foi só a *Odisséia* que influenciou o romance. Há ainda a obra de Apolônio de Rodes, a *Argonáutica*, que é um exemplo de épica helenística.

A esta última os romances idealistas devem um de seus temas principais: o amor. Tanto é assim que Apolônio ressalta o poder de Eros sobre Medéia, fazendo com que ela desviasse sua atenção do velo de ouro para se preocupar em conquistar Jasão. Sobre esta obra, Consuelo Ruiz-Montero (2003, p.57) ainda chama a atenção para o fato de que o livro IV centra-se nas aventuras do casal fugitivo que se casa e enfrenta diversos perigos no mar, mostrando assim o quão semelhante é este enredo e o dos romances idealistas.

A *Argonáutica* emprestou ainda a técnica de antecipação, seja pelas profecias, seja por sonhos ou pelos próprios comentários do autor. A intriga e o suspense encontrados nos romances também são heranças da obra de Apolônio de Rodes. Há também um paralelo no que diz respeito ao tratamento dado aos heróis. Na *Argonáutica*, Jasão é apresentado como um herói pacífico e civilizado que persuade com suas palavras honrosas. É caracterizado ainda como o “herói amante” que conquista por sua beleza, mas que não é logo de início conquistado. Este aspecto o diferencia dos heróis dos romances, que são acometidos pelo amor à primeira vista e fazem de tudo para ficar com suas amadas.

Se o modo de apresentar o herói aproxima a *Argonáutica* da prosa ficcional antiga, por este mesmo motivo esta última é afastada das obras de Homero já que, ao contrário do que acontece na *Iliada* e na *Odisséia*, nas quais os protagonistas lutam por uma causa social, nos

romances os heróis buscam alcançar uma realização pessoal, no caso, representada pela concretização do amor.

No entanto não há somente similaridades. Na épica, por exemplo, as aventuras da heroína não são desenvolvidas, enquanto nos romances ela é tida como equivalente ao herói e por isso mesmo ganha tanto espaço quanto ele.

#### **1.4.2 O Gênero Dramático**

Tendo como influência, principalmente, as tragédias de Eurípides, os romances absorveram muitas características do drama.

Consuelo Ruiz-Montero (2003, p. 48) lembra que Aristóteles ressaltou na *Poética* o prazer causado pelas lamentações, pelas aventuras e pelos salvamentos ocorridos no último instante. Algumas dessas características aparecem nas tragédias. Na *Antígona*, por exemplo, as lamentações das filhas de Édipo em relação às leis estabelecidas por Creonte, abrem a peça. Nos romances há lamentos sobre o destino e sobre a distância do amado nos monólogos proferidos pelas heroínas. Em relação às aventuras, nem é preciso que se diga que estão presentes e que são essenciais. O elemento surpresa, por sua vez, também é bastante utilizado para causar impacto nos leitores. Outra característica bem marcante na prosa ficcional antiga é o final feliz. Esse tipo de desenlace, segundo Ruiz-Montero (2003), liga os romances não só às comédias de Menandro, mas também a Eurípides.

Tragédia e romance ainda compartilham elementos como a mudança da fortuna, o reconhecimento e a presença do patético. O primeiro deles, que nas tragédias acontece da felicidade para a desgraça, ocorre nos romances primeiramente no mesmo sentido trágico, e posteriormente, no decorrer da história, passa da desgraça para a felicidade e assim termina.

O reconhecimento, já citado como elemento que pode ser encontrado também na épica, é importante na tragédia e, segundo Ruiz-Montero (2003), é um componente chave em Eurípides. O romance apresenta dois tipos de reconhecimento: o que ocorre entre marido e mulher, e entre filhos e pais. O primeiro tipo pode ser encontrado em obras como *Nino e Semíramis*, *Quéreas e Calirroé* e n' *As Efésíacas*. O segundo figura n' *As Etiópicas*.

A presença do patético, ou seja, de ações ligadas ao sofrimento, está, no romance, associada às mortes supostas e às tentativas de estupro sofridas pela heroína.

Todas essas características são provas de que a tragédia ainda vivia dentro dos romances

### **1.4.3 A Comédia Nova**

No período helenístico, a comédia deixa de ser engajada. Neste contexto, a obra de Menandro se destaca por representar bem os temas e estruturas em voga. Desenvolvendo personagens típicos que crescem em importância em detrimento do coro, que desaparece, este autor cria uma comédia mais voltada para a psicologia dos personagens, levando ao público o sentimento de fraternidade dos novos tempos. Dessa forma, enquanto só figuras ilustres apareciam em cena nas tragédias, na Comédia Nova ganham espaço pessoas comuns, que viviam problemas do cotidiano.

Esta será a linha seguida pelos romancistas, que certamente muito deviam à Comédia Nova. Dela, por exemplo, saíram as cenas de amor à primeira vista, tão caras aos romances idealistas.

O romance emprestou também muitos “tipos”, principalmente de Menandro. Dessa forma, os escravos e outros empregados fiéis -que ajudam seus senhores com zelo e esperteza - os parasitas, as cortesãs e os soldados são exemplos da herança desta comédia.

Assim, conclui Alain Billault (2003, p.118):

“Assim nós vemos que os romancistas às vezes tiram sua inspiração da Comédia Nova sem recorrer ao desadornado plágio. Alguns personagens no romance são inspirados de perto dos tipos cômicos, mas não os copiam.”<sup>19</sup>

É claro que muitos personagens foram criados pelos romancistas, porém é inegável a ligação de suas obras com a Comédia Nova.

#### 1.4.4 A Historiografia

Percebe-se a influência da historiografia primeiramente pelo título – *As Etiópicas*, *As Efesíacas*, *As Fenícias* e *As Babilônicas* - que segundo Holzberg (1995, p.36), são similares aos que eram dados para trabalhos de etnografia e geografia. Holzberg ainda afirma que é difícil de acreditar que nomes como Xenofonte de Éfeso ou Cáriton de Afrodísia sejam os nomes reais dos autores, sugerindo que estes últimos estariam fazendo uso de um pseudônimo, prática esta usada por alguns historiadores.

Em relação ao texto propriamente dito, as longas narrativas em prosa, situadas em espaço geográfico bem definido e em tempo passado, com narrador em terceira pessoa, e a própria apresentação dos romances em livros, denunciavam a ligação com a historiografia. Além disso, as digressões em relação às características geográficas e etnográficas, seriam, para Holzberg (1995), remanescentes em Heródoto.

Como já foi mencionado anteriormente, alguns personagens do romance são conhecidos historicamente. É o caso do rei assírio Nino (*Nino e Semíramis*), do rei egípcio Sesonchosis (*Sesonchosis*), da filha do general Hermócrates, Calirroé (*Quéreas e Calirroé*), do filho do general Miltiade, Metíoco, do filósofo Anaximedes e do poeta Íbicos (*Metíoco e Partênope*).

---

<sup>19</sup> “Thus we see that the novelists at times take their inspiration from the New Comedy without resorting to unadorned plagiarism. Some characters in novels are drawn close to comic types but do not duplicate them.”

Essas referências a pessoas reais guiam os estudiosos por caminhos diferentes. Holzberg (2003), Perry (1967.) e Reardon (1969) viam nelas objetivos escapistas, já outros consideram que isso seria um indício de que o romance seria uma espécie de derivação da historiografia. Ludvíkovský (1925 *apud* RUIZ-MONTERO, 2003, p. 45), por exemplo, compartilha este ponto de vista e ainda vai mais longe. Para ele a obra *Nino e Semíramis* seria um marco de transição entre os dois gêneros.

Não cabe aqui discutir qual das duas vertentes está mais correta, se é que devem ser analisadas em termos de certo e errado. O que é importante é que, tanto uma quanto a outra concordam com as influências da historiografia dentro do romance.

### 1.5 O Público do Romance Antigo.

Segundo Ewen Bowie (2003, p. 88), o melhor que se pode oferecer sobre esse assunto são inferências plausíveis e não provadas.

Cientes de tal realidade muitos foram os estudiosos que se debruçaram sobre esta questão, dividindo-se entre aqueles que acreditam que os romances foram escritos para uma nova categoria de leitores, segundo Bowie representada por “[...]homens e mulheres que eram alfabetizados mas não intelectuais, residentes nas enormes cidades helenísticas que ‘*déracinement*’ os incentivou a se identificar com os freqüentes personagens isolados nos romances e achar um significado para suas próprias vidas no modelo de suas aventuras”<sup>20</sup> e aqueles que afirmam que esses textos foram escritos para a mesma elite social e intelectual que apreciava as obras da épica e as tragédias. Ewen Bowie (2003) declara que compartilha das idéias desse segundo grupo. Já García Gual (1988, p. 41) é representante do primeiro, argumentando que o romance antigo “pretende somente distrair e emocionar a este público tão difuso”<sup>21</sup>. Para ele, tendo a prosa ficcional antiga esses objetivos alcançava um público novo, que buscava fantasias e sensações também novas, como forma de libertar-se do cotidiano fastidioso.

Dessa forma, os romances ganharam uma popularidade indiscriminada, demonstrada por Gual através de uma citação de O. Weinreich (*apud* GUAL, 1988, p.39), que vale a pena ser transcrita:

Quem lia os romances gregos de amor? Ricos e pobres, mostram os fragmentos de papiros: às vezes exemplares caligraficamente ricos, às vezes simples mercadoria de massa. Pagãos e cristãos, como se vê na criação de lendas em torno de Heliodoro e Aquiles Tácio, e os vemos em

---

<sup>20</sup> “[...]men and women who were literate but not intellectual, residents of huge Hellenistic cities whose *déracinement* encouraged them to identify with the often isolated characters in the novels and to find meaning for their own lives in the pattern of their adventures[...].”

<sup>21</sup> “pretende sólo distraer y emocionar a este público tan difuso”.

suas influências nas apócrifas *Actas dos Apóstolos* e nas *Clementinas*. Césares e filósofos, médicos e enfermos, poetas e sábios e tantos mais. E o imperador Juliano, poucos anos depois de um panegírico, que mostra conhecimentos sobre Heliodoro, dirige, como pontífice máximo nas reformas do clero pagão no ano de 363, uma carta ao primeiro sacerdote da Ásia Menor, na qual proíbe aos sacerdotes a leitura de romances amorosos porque despertam as paixões e acendem ardorosas chamas;[...]<sup>22</sup>

Cada grupo social encontrava um atrativo para o romance, e para dar um exemplo interessante disso, os médicos costumavam indicar a leitura dessas obras como estimulante contra a impotência. Tal popularidade é reafirmada por Perry (1967 *apud* RUIZ-MONTERO, 2003, p. 82), que acredita que o propósito de cada autor dos romances é atingir novas demandas sociais:

“A conclusão foi uma visão do romance como um gênero popular, indicada para as massas e ignorada pela refinada literatura oficial”.<sup>23</sup>

Seguindo essa linha Tomas Hägg (1983 *apud* BOWIE, 2003, p.96) ainda inclui como leitores novos os analfabetos, a população não-urbana e as mulheres. Para ter tal difusão, Hägg lança a hipótese de que escrivões e uma espécie de secretários liam os textos em voz alta, em vilas ou em reuniões familiares. Ele baseia esse argumento no estilo e na forma dos primeiros

---

<sup>22</sup> ¿Quién leía las novelas de amor griegas? Ricos y pobres, muestran los restos de papiros: a veces ejemplares caligráficamente caros, a veces mala mercancía de masa. Paganos y cristianos, como se ve en la creación de leyendas en torno a Heliodoro y Aquiles Tácio, y lo vemos en sus influjo en las apócrifas *Actas de los Apóstoles* y las *Clementinas*. Césares y filósofos, médicos y enfermos, poetas y sabios y tanto los más. E emperador Juliano, pocos años después de un panegírico, que muestra conocimientos de Heliodoro, dirige como Pontífice máximo en las reformas del clero pagano en el 363 una misiva al primer sacerdote del Asia Menor, en la que prohíbe a los sacerdotes la lectura de novelas amorosas porque despiertan las pasiones y encienden ardorosas llamas;[...]

<sup>23</sup> “The conclusion was a view of the novel as a popular genre, aimed at masses and ignored by the cultivated official literature.”



romances. Como exemplo Hägg aponta alguns elementos como a recapitulação dos eventos no começo de cada capítulo, a presença de repetições freqüentes e a antecipação dos acontecimentos.

Bowie (2003) não concorda com Hägg (1983), e explica a presença de tais elementos sob um ponto de vista diferente. A repetição, por exemplo, é para ele algo que funciona como uma espécie de recapitulação necessária, já que o rolo de papiro, no qual eram escritos os romances, pode ter acabado, dessa forma, tendo o escritor que começar outro, essa prática fazia-se imprescindível.

Em relação ao adiantamento de informações, Bowie (2003) argumenta que, mesmo para pessoas que liam por si mesmas, essa técnica é válida, já que estimula a leitura.

Ruiz-Montero apresenta em seu texto as idéias de Stephens (1994 *apud* RUIZ-MONTERO, 2003, p. 84) que também contesta a hipótese de Hägg (1983):

“O romance seria entretenimento para a elite educada, e não faz sentido falar de uma ‘literatura de massa’ na antiguidade: não havia classe média, somente uma estrutura piramidal. Os papiros eram caros, e o nível de alfabetização baixo”.<sup>24</sup>

Ruiz-Montero ainda afirma que Wesseling (1988 *apud* RUIZ-MONTERO, 2003, p. 84), Bowie (2003) e Stephens (1994) acreditam ter sido impossível a inclusão da mulher como leitora pois, segundo eles, o número de mulheres que tiveram a oportunidade de estudar ainda era pequeno.

---

<sup>24</sup> “The novel would be entertainment for an educated elite, and it makes no sense to talk of a ‘mass literature’ in antiquity: there was no middle class, only a pyramid structure. The papyri were expensive, the level of literacy low.”

Ainda que Hägg (1983) defenda a inclusão de vários tipos de leitores, não acredita que todos eles conseguiram entender os romances completamente. Segundo ele:

“[...]o suspense narrativo, o impacto emocional, a função escapista estavam lá para todos, o enfeite retórico e clássico para alguns”.<sup>25</sup>

Essa apreciação incompleta da prosa ficcional antiga por parte de alguns leitores já tinha sido observada por Holzberg (2003, p. 19) com a ressalva de que, para este último, “a função escapista” também tinha sido entendida “por alguns”.

Dessa forma, “o enfeite retórico e clássico”, por imbuir a obra de uma linguagem mais trabalhada, na qual se percebe uma intertextualidade, não só com os textos clássicos, mas também com a “nova literatura”, acaba por atingir somente leitores capazes de compreender tais recursos em sua totalidade. E esse teria sido o público, segundo Hägg (1983) e Bowie (2003), visado por autores como Aquiles Tácio, Longo e Heliodoro, já que eles próprios eram considerados intelectuais.

Bowie (2003, p. 105) ainda acrescenta que mesmo os outros romances, que são mais sentimentais e possuem formas narrativas mais simples, foram escritos para leitores que tinham um conhecimento de literatura bastante amplo. Dessa forma, conclui que os romances foram escritos para serem lidos por leitores intelectuais e, mesmo que algumas pessoas de cultura inferior (o que não inclui analfabetos e mulheres) também tenham tido acesso a esses textos, elas não possuíam o mesmo nível de apreciação.

---

<sup>25</sup> “[...]the narrative suspense, the emotional impact, the escapist function were there for all, the rhetorical and classicizing embellishment for some.”

### 1.5.1 O Público Feminino

Muitos estudiosos acreditam, como Hägg (1983), que outra inovação que o Período Helenístico trouxe foi a inclusão das mulheres como leitoras. Isso seria fruto de uma maior valorização da figura feminina, consequência da desintegração da pólis, que fez com que os homens se voltassem para uma vida privada, ou seja, para as relações com a família.

Defender que a mulher passou a ser mais valorizada significa dizer que antes ela não o era, e esse assunto segundo Sarah Pomeroy (1975, p.58) é delicado. Alguns pesquisadores como F. A. Wright (1923 *apud* POMEROY, 1975, p. 58) acreditam que, no século V, as mulheres tinham uma vida um pouco melhor que a dos escravos. Admitindo uma visão totalmente oposta, A.W. Gomme (1925 *apud* POMEROY, 1975, p. 59) afirma que as mulheres, se não tinham tantos direitos quanto os homens, também não eram vistas como seres inferiores e, portanto, eram dignas de muito respeito e admiração. Existe ainda uma outra linha, seguida por W.K. Lacey (*apud* POMEROY, 1975, p. 59), que defende um sentimento de superproteção dos homens em relação às suas esposas, daí serem elas mantidas em reclusão.

Para Pomeroy (1975), cada uma dessas três teorias tem um ponto negativo. A primeira delas, defendida por Wright (1923), teria pecado por ser generalizante, isso porque havia uma diferença no tratamento das mulheres de classe social diferente. Em relação à reclusão, por exemplo, Pomeroy chama a atenção para o fato de que as mulheres casadas de classe alta que possuíam escravos não precisavam sair já que seus criados faziam por elas tudo o que tinha de ser feito fora de casa. Já as mulheres de classe baixa, como não tinham escravos, precisavam elas mesmas sair para buscar água, lavar a roupa ou para emprestar utensílios. Portanto, se para as mulheres ricas somente era permitido sair em festivais ou funerais, para as mulheres pobres, por questão de necessidade, isso não era possível, mas nem por isso elas eram repreendidas ou mal vistas.

Em relação à teoria de Gomme (1925), Pomeroy afirma que ele foi influenciado por sua admiração pelos atenienses, o que fez com que relutasse em acreditar que eles não tratavam suas mulheres da mesma maneira cultivada pelos homens do século XX.

O fato é que as mulheres eram tratadas de uma maneira diferente, não por superproteção como acredita Lacey (1975), mas segundo Pomeroy, por não possuírem os mesmos deveres que os homens. A estes últimos cabia a participação direta no governo, isso significava assumir cargos públicos, votar, servir de jurado ou soldado. Todas essas obrigações necessitavam de uma educação avançada, na qual era incluída lições sobre arte da retórica e educação física.

Já as mulheres eram criadas para serem subservientes, se manterem em silêncio e afastadas dos prazeres masculinos. Ou seja, deviam preparar-se para o casamento, para cumprir seu papel na pólis, que era o de honrar seu marido com filhos legítimos.

Dessa forma, segundo Renate Johne (2003, p.152), a esposa deveria agir com moderação e ter senso de decência.

Na verdade, segundo Pomeroy (1975), há pouquíssimas informações sobre a mulher do século V. As que existem, remontam a Atenas. Como consequência, acaba-se estendendo as características do comportamento feminino ateniense a todas as outras mulheres.

O contrário acontece em relação à época helenística. Além de haver uma abundância de dados sobre a mulher, estes não são exclusivos de Atenas, mas são provenientes das mais variadas regiões da Grécia. Essa situação acaba levando a maioria dos pesquisadores a acreditar numa modificação no que diz respeito à mulher dentro da sociedade quando na verdade, isso já poderia ter acontecido no século V, em outros lugares que não Atenas. Porém, como não há documentos que provem esta hipótese, resta permanecer com a idéia de “emancipação” feminina somente na época helenística.

Muitos são os nomes de mulheres que surgem nessa época, e isso pode ser explicado em parte pela grande admiração que os escritores antigos devotavam a Arsínoe (do Egito), Lívía (esposa de Augusto) e Cleópatra, por exemplo, que são mulheres que se tornaram memoráveis por se envolverem nas atividades políticas, antes território exclusivamente masculino.

Houve também uma expansão da opção das mulheres com respeito ao casamento, papéis públicos, educação e conduta na vida privada.

Se antes era comum que o pai desse sua filha em casamento a quem ele determinasse, e da mesma forma, continuaria tendo direito a ela, podendo inclusive dissolver seu matrimônio, na época helenística isso começa a mudar.

“O direito da filha casada de decidir contra a autoridade paterna começa a ser afirmado”.<sup>26</sup>  
( POMEROY, 1975, p.129)

Uma das principais expansões da mulher, segundo Pomeroy, foi em relação ao uso do poder econômico:

“Documentos mostram mulheres como compradoras, vendedoras, arrendadoras, arrendatárias, pedindo emprestado e emprestando; mulheres que foram tão suscetíveis quanto os homens aos impostos inseridos nessas atividades comerciais”.<sup>27</sup> (*ibid*, p.127)

É claro que a liberdade sócio-econômica da mulher não foi completa, ela precisava sempre ser acompanhada por uma espécie de guardião.

No que diz respeito à educação as mulheres também obtiveram algumas conquistas importantes. Há evidências de que em alguns lugares da Grécia as mulheres podiam praticar

---

<sup>26</sup> “The right of the married daughter to self-determination against paternal authority began to be asserted.”

<sup>27</sup> “Documents show women as purchasers, sellers, lessors, lessees, borrowers, lenders; women were as liable as men for the various taxes that attached to these commercial activities.”

atletismo, música e leitura. Há documentos que mostram que a partir do século I elas começam a participar de competições e seus nomes figuram nas inscrições.

Mas a mais importante aquisição nesta área, mesmo que conquistada somente por mulheres de classe alta, foi o direito a freqüentar escolas e aprender a ler e a escrever.

É essa habilidade que leva estudiosos como Hägg (1983) e Renate Johné (2003, p.153) a acreditar que, como leitoras ativas, as mulheres acabavam por influenciar os escritores do romance antigo, principalmente no que diz respeito à escolha do amor e na preocupação com o mundo feminino. Para Bowie (2003, p.96) este argumento não prova coisa alguma já que tais temas aparecem em Eurípides, e ele escrevia principalmente para homens. O fato de existir um público essencialmente masculino para as tragédias de Eurípides é contestável, já que não há provas, segundo Pomeroy (1975, p. 94), de que as mulheres não podiam assistir a elas. Dessa forma, é preferível que se desvie as atenções do público que Eurípides atingiu, para suas tragédias propriamente ditas.

De acordo com Pomeroy (1975, p.103), Eurípides foi o único dos três principais autores de tragédias que ganhou a reputação de misógino e para a estudiosa esta é uma fama mentirosa. Para advogar que Eurípides na verdade estava do lado das mulheres, diz que para este último “os horrores do patriarcado compõem um pano de fundo da ininterrupta miséria feminina”.<sup>28</sup> (*ibid.*,p.110)

Para representar tais horrores Pomeroy mostra como exemplo que Andrômaca foi forçada a compartilhar a mesma cama que o assassino de seu marido. Cassandra tornou-se a concubina de Agamêmnon, destruidor de sua família e cidade. Hermione casou-se com Orestes, que já a tinha ameaçado de morte. Clitemnestra casou-se com Agamêmnon, o assassino de sua filha e de seu

---

<sup>28</sup> “the horrors of patriarchy compose a background of unremitting female misery.”

primeiro marido. Fedra foi casada com o herói que seduzira a irmã dela. Alceste volta da morte para casar novamente com o homem que a deixou morrer.

Mulheres são violadas e dão à luz filhos ilegítimos que elas deveriam descartar. As mulheres são censuradas, enquanto os homens que as violaram não são. Quando os casamentos mostram ser infrutíferos, esposas são inevitavelmente culpadas. Apesar da severidade do casamento, a condição de solteira é pior.<sup>29</sup> (POMEROY, 1975, p.111)

Dessa forma, Eurípides mostra o ponto de vista feminino numa sociedade em que a vontade delas não era respeitada. Além disso, Eurípides teria questionado o direito dos homens à poligamia, direito este ainda reclamado na Época Helenística.

Eurípides parece questionar o axioma patriarcal segundo o qual os maridos podiam ser polígamos, enquanto as esposas deveriam permanecer monogâmicas, quando ele nos mostra Fedra cometendo suicídio porque ela meramente pensou em adultério, aponta que as mulheres suspeitas de irregularidades sexuais são difamadas, enquanto os homens não são. Eurípides não advoga que as mulheres deveriam ter a mesma liberdade sexual que os homens, mas ao invés disso sugere que seria melhor para todos se o marido fosse tão monogâmico quanto a esposa.<sup>30</sup> (*ibid*, p. 110)

Se se seguir a leitura que Pomeroy (1975) faz das peças de Eurípides principalmente no que diz respeito ao seu questionamento da poligamia, pode-se inferir que essa visão foi mais uma herança que esse autor deixou para os romances antigos. Nestes últimos, a castidade é exigida

---

<sup>29</sup> “Women are raped and bear illegitimate children whom they must discard. The women are blamed, while the men who raped them are not. When marriages prove unfruitful, wives are inevitably guilty. Despite the grimness of marriage, spinster hood is worse.”

<sup>30</sup> “Euripides appears to question the patriarchal axiom that husbands may be polygamous, while wives must remain monogamous, when he shows us Phaedra committing suicide because she merely thought about adultery and points out that women suspected of sexual irregularities are gossiped about, while men are not. Euripides does not advocate that women should have the same sexual freedom as men, but rather suggest that it is better for all concerned if the husband is as monogamous as the wife.”

tanto para a mulher quanto para o homem, igualando os dois sexos nos direitos e deveres, dentro de uma relação amorosa pelo menos. Soma-se a isso o fato de que os casamentos, nos romances, além de acontecerem por amor e não mais visando uma união econômica, também acontecem entre dois jovens, o que geralmente não acontecia na época de Sófocles, Ésquilo e Eurípides. Isso porque antes, enquanto o rapaz ainda morava na casa dos pais, preocupando-se apenas com seu aperfeiçoamento físico e mental, a jovem já estava casada e com filhos pequenos, o que significa que elas casavam-se muito cedo, enquanto que eles já bem mais velhos. Como consequência, a diferença de idade e de nível educacional entre marido e mulher tornava-se muito grande, o que segundo Pomeroy (1975) resultava numa relação na qual não havia muita amizade. O contrário se percebe no romance, que apresenta um casal apaixonado, ambos dotados de inteligência e esperteza. Aliás, algumas vezes as heroínas são apresentadas como mais inteligentes, conseguindo livrar-se de situações difíceis não só pela beleza, mas também pela habilidade retórica. Este é o caso, por exemplo, de Caricléia (n'As *Etiópicas*), que consegue evitar a separação de Teágenes por simular que este é seu irmão.

A superioridade de algumas protagonistas levou Renate Johne (2003, p. 164) a levantar a hipótese de que alguns romances, na verdade teriam sido escritos por mulheres, que usavam pseudônimos.

“Não há razão pela qual esta prática não devesse existir já na antiguidade, quando ela era muito mais necessária do que posteriormente. Mulheres escreviam para mulheres sobre mulheres! Nada há contra esta teoria, mas ela não pode ser provada”.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> “There is no reason why this practice should not have existed already in antiquity, when it was much more necessary than later. Women wrote for women about women! Nothing is there against this theory, but it cannot be proven.”



Porém, como a própria autora afirma, não há modo de provar isso.

Dessa forma, mesmo que os romances tenham mostrado uma relação amorosa com mais igualdade entre homens e mulheres e tenham proporcionado assim a ilusão de uma realização amorosa em mulheres que, apesar de um pouco mais livres, ainda sofriam com a desigualdade social, isso não prova, apenas sugere que possa ter havido leitoras.

---

## 2. *Vida de Esopo*

### 2.1 Resumo da obra

Dentro deste texto Esopo é apresentado como um escravo bárbaro mudo que não possui beleza física já que é descrito como “[...]pançudo, cabeçudo, de nariz achatado, surdo, de pele escura, baixote, de pés tortos, de braços curtos, vesgo, beijudo, um aborto manifesto”. (§ 1)<sup>32</sup>. Porém sua situação começa a mudar quando ajuda uma sacerdotisa de Ísis, pois em virtude de sua boa ação é presenteado com a voz pela deusa e com o dom do discurso excelente pelas Musas. Desse momento em diante, Esopo compensa sua aparência desagradável com eloquência e inteligência, qualidades que além de ajudá-lo, foram de bastante proveito para seus amos. O primeiro deles, não nomeado pelo autor, vende-o para o traficante Ofélio. Mais tarde, Esopo é levado à Ilha de Samos, onde é vendido a Xanto, um filósofo que se gabava de ter estudado em Atenas com oradores e gramáticos e que, devido a isso, dizia possuir muita sabedoria. Todavia nunca conseguia responder corretamente ou de maneira inteligente a nenhuma pergunta que lhe faziam, sendo obrigado a recorrer a Esopo. Este, é claro, percebe a situação e aproveita para ridicularizar o filósofo e ensiná-lo sobre as tramas do discurso e a ambigüidade das palavras.

Tempos depois, Esopo é chamado para interpretar um presságio e ao fazê-lo descobre que Samos está prestes a sofrer uma invasão, pois o rei dos lídios, Creso, exige que lhe paguem tributos. Ao agir com astúcia e diplomacia, Esopo ganha a paz para os sâmios e a liberdade para si. Assim, estando no apogeu de suas conquistas, Esopo decide construir um templo em homenagem às Musas. Porém, no centro das nove, ao invés da estátua de Apolo, é a de Mnemosine que coloca, causando com isso a ira do deus.

---

<sup>32</sup> Vida de Esopo. Trad. de Maria Celeste Consolin Dezotti. Araraquara, 2006. (inérita). Observação: todas as traduções do texto grego *Vida de Esopo* serão feitas pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Celeste Consolin Dezotti.

Mais tarde começa a correr mundo e chega à Babilônia, onde reina Licurgo. Nessa época era comum que os reis mandassem uns para os outros problemas filosóficos para serem resolvidos. Aquele que não chegasse à resposta pagaria tributos ao rei que havia enviado a questão. Neste contexto Esopo ganha fama e a admiração de Licurgo, já que consegue resolver para ele todos os problemas que lhe são enviados e assim, faz com que a maioria dos reinos pague tributos aos babilônios. É por esse motivo que vai ao Egito, pois é desafiado pelo rei Nectanebo a resolver uma questão. Esopo mais uma vez tem sucesso e volta para a Babilônia com tributos para três anos.

Depois de feito isso, decide fazer sua última viagem antes de instalar-se definitivamente na Babilônia. É assim que chega a Delfos. Lá encontra pessoas que parecem ser surdas aos seus discursos. Irritado com a situação, ofende seriamente aquele povo, que resolve vingar-se antes que Esopo leve consigo a má impressão que Delfos lhe deixou, e acabe por cobrir de desonra a cidade perante as demais. Desse modo, caluniam Esopo com a ajuda de Apolo, dizendo que aquele havia roubado o templo deste; assim, aos olhos dos outros teriam motivos suficientes para matá-lo. E é o que fazem jogando-o de um penhasco. A cidade de Delfos, porém, não fica impune deste crime, sendo castigada por Zeus com uma peste.

## 2.2 Características Gerais

Nada se sabe sobre o autor de *Vida de Esopo*, nem o seu nome.

Não há certezas também em relação à época em que foi escrito, somente há um consenso entre os estudiosos que o final do século II, ou início do III d.C é a data mais provável. Este argumento é justificado pela presença de elementos da Época Helenística e Imperial, como o uso de latinismos e o papel da deusa Ísis como mãe das Musas, tendo em vista que neste período o culto desta deusa já estava bastante generalizado.

Em relação ao lugar que o romance *Vida de Esopo* ocupa dentro do gênero, já foi mencionado que esta obra é considerada um Romance Periférico e dentro desta categoria foi classificado como Biografia Ficcional. Nesse grupo, vale a pena recordar, homens historicamente famosos foram transformados em personagens e seus feitos, obscurecidos pelo manto da imaginação. Retomando o argumento de Holzberg (2003, p.22) sobre o *Romance de Alexandre*, no qual ele afirma que o poder, tão cobiçado por muitos, é apresentado como algo relativo, da mesma forma em *Vida de Esopo*, segundo ele, a sabedoria é relativa, pois Esopo, mesmo sendo um sábio respeitado, não consegue usar sua eloquência para convencer seus inimigos a não matá-lo. Dessa forma, também em *Vida de Esopo* há uma aproximação entre o leitor e Esopo, já que aquele pode colocar-se facilmente no lugar deste, atingindo assim o objetivo escapista proposto por Holzberg.

Apesar de a *Vida de Esopo* ser considerada uma biografia ficcional e, portanto possuir muitas identificações com as outras obras desse grupo, há também certas diferenças que devem ser destacadas. É preciso que se ressalte, por exemplo, que o autor dessa obra escolheu não tratar do nascimento de Esopo, mas apenas da parte final de sua vida.

Outra peculiaridade desta biografia em relação às outras, é que em *Vida de Esopo* figura um herói cultural e nas demais heróis políticos, militares e até mágicos. Prova dessa afirmação é

a obra o *Banquete dos Sete Sábios*, escrita por Plutarco na Época Imperial, o que a torna contemporânea à *Vida de Esopo*. É que o texto de Plutarco traz o nome dos sete homens reconhecidamente mais sábios da Grécia e, apesar de Esopo não ser considerado um deles, figura como participante do banquete e portanto das discussões filosóficas que durante ele se propõe, não deixando sua presença passar despercebida<sup>33</sup>. Assim, tendo em vista que, segundo Lesky (1995, p. 861), uma das características de Plutarco era a de dedicar-se aos grandes autores de seu povo, a presença de Esopo em seu *Banquete* se faz importante.

Heródoto (III, 134) também cita Esopo quando tenta provar que a cortesã Rodópis não foi a responsável pela construção de uma pirâmide. Segundo ele, Esopo e Rodópis foram escravos de Iádmon e argumenta a veracidade desta afirmação dizendo que quando os délfios convocaram alguém que pudesse receber a compensação pela morte de Esopo, o neto de Iádmon é quem foi recebê-la.

Tal testemunho de Heródoto é indispensável para mostrar que Esopo era, para a Antiguidade, figura indiscutivelmente histórica, ou seja, era um representante de sua cultura, caso contrário o historiador não o teria citado como argumento que servia a seu propósito.

Portanto, a dúvida que se tem hoje a respeito da verdadeira existência de Esopo não é compartilhada pelos antigos.

Em relação às influências que *Vida de Esopo* recebeu de outros romances, é preciso destacar primeiramente que segundo Bádenas (1978, p.176) e Consuelo Ruiz-Montero (2003, p.75), essa obra teria tido uma influência oriental, pois existiriam muitas semelhanças entre *Vida de Esopo* e um texto que circulava na Grécia desde o século V a.C., cujo nome era *Vida de Ahikar*, também escrita por autor anônimo e que tratava de uma lenda assíria. Ahikar, protagonista dessa obra oriental, era conselheiro de Sennaquerib, rei da Assíria, e havia adotado

---

<sup>33</sup> Como se verá no próximo capítulo.

como filho o jovem Nadan. Este jovem, no entanto, começa a comportar-se vergonhosamente e Ahikar o repreende utilizando máximas para ensiná-lo o que era certo. Nadan, irritado com a atitude do pai adotivo, forja uma carta endereçada ao faraó do Egito na qual se faz passar por Ahikar. Essa carta é entregue a Sennaquerib que acaba acreditando que seu conselheiro o está traindo com seu inimigo e ordena que matem Ahikar. Porém Nabusemakh, amigo de Ahikar, esconde-o para que todos pensem que está morto. Assim feito, certo dia, Sennaquerib recebe do faraó egípcio um desafio: teria que construir uma torre entre o céu e a terra, caso não conseguisse, teria que pagar tributos durante três anos para o Egito. Desesperado, o rei assírio arrepende-se de ter mandado matar Ahikar, pois ele era o único que poderia vencer tal desafio. Diante dessa situação Nabusemakh confessa ao rei que protegeu Ahikar e que portanto ele está vivo. Sennaquerib então manda chamá-lo e Ahikar parte para o Egito, onde constrói a torre valendo-se de águias montadas por meninos. Vencido o desafio, volta para a Assíria com tributos para três anos. Em seguida, Ahikar conversa com Nadan e o faz entender o quanto errou. Atormentado pelo remorso, Nadan morre.

Esse episódio é contado em *Vida de Esopo*, sendo Ahikar substituído por Esopo, Nadan por Lino e Sennaquerib por Licurgo. Para Bádenas (1978, p. 178), tal identidade entre as duas obras provaria que o autor de *Vida de Esopo* teve contato com a *Vida de Ahikar*. Porém ressalta que Esopo está inserido num quadro de aventuras muito mais amplo que o de Ahikar, que só viaja para o Egito. Além disso, a variedade discursiva utilizada por Esopo é muito maior já que Ahikar somente recorre às máximas para educar o filho.

Dessa forma, Bádenas (1978, p. 178) conclui:

“Portanto, cabe considerar a história de Ahikar unicamente como um ingrediente a mais que foi confluír, por óbvias razões de contato cultural entre Grécia e Oriente, com uma tradição grega de Esopo muito bem consolidada”.<sup>34</sup>

Cabe acrescentar que, além de ser um ingrediente a mais, pode ser que o autor de *Vida de Esopo* tenha se inspirado na *Vida de Ahikar* para transformar os relatos sobre o fabulista tão conhecido – como mostram Plutarco e Heródoto – em romance.

*Vida de Esopo* tem ligação também com os cômico-realistas, na medida em que foge de descrições idealizantes do amor e da mulher e procura desnudar o real através do riso. O tema da viagem aparece, embora Esopo em suas andanças por outras terras procure algo diferente do herói que sai em busca de sua amada.

O tema da beleza, ou da falta dela, estabelece um contraponto interessante que será mais bem explorado no próximo capítulo.

Do gênero épico e dramático *Vida de Esopo* herdou o tema da ira dos deuses que aparece em ambos, e, especificamente do último emprestou a mudança de fortuna que nesse texto aparece duas vezes, já que Esopo passa de escravo mudo a sábio respeitado e deste a ladrão condenado à morte.

Mas é com a Comédia Nova que esta obra tem mais afinidade pois dialoga com Menandro na medida em que também se utiliza de tipos para representar o social.

---

<sup>34</sup> “Por tanto, únicamente cabe considerar a la historia de Ahikar como un ingrediente más que ha ido a confluír, por obvias razones de contacto cultural entre Grecia y Oriente, con una tradición griega de Esopo bastante bien consolidada.”

Da comédia também pode ter herdado personagens típicas como o *alazón* e o *eíron*. Segundo Northrop Frye (1957, p.166) esses tipos de personagens cômicos estão arrolados no *Tractatus Coislianus*, que é um panfleto relacionado com a *Poética* de Aristóteles, e que reúne todos os fatos essenciais sobre a comédia. Baseado nesse texto Frye apresenta o *alazón* e o *eíron* respectivamente como:

“Personagem embaidora ou auto-iludida na ficção, normalmente objeto de ridículo na comédia ou na sátira[...]” (*ibid*, p. 359)

“Personagem que se deprecia ou é modestamente tratada na ficção, em regra um fator do final feliz na comédia e da catástrofe na tragédia”. (*ibid*, p. 360)

Ao se fazer um paralelo entre esses termos e os personagens Xanto e Esopo, chega-se à conclusão de que o primeiro pode representar o *alazón* e o segundo o *eíron*. É que Xanto é aquele falso filósofo que divaga sobre assuntos banais e quando se vê obrigado a responder perguntas mais sérias ou mais pragmáticas, tenta de todas as maneiras burlar o questionador e sair da situação constrangedora. Não possui personalidade, sendo manipulado e enganado facilmente por sua esposa. Para defini-lo poderia se dizer que é um homem que se preocupa em manter as aparências sem se deter na essência, nem dele, nem do ser humano, o que o desqualifica como filósofo.

Esopo, por sua vez, não possuindo aparência agradável, é tratado muitas vezes com desprezo, porém é ele que ajuda Xanto a resolver seus problemas, deixando claro quem é o verdadeiro sábio.

Frye (1957, p. 172) também ressalta que a disputa entre *eíron* e *alazón* forma a base da ação cômica. O mesmo percebe-se em *Vida de Esopo*, pois muitas das cenas que provocam o riso são aquelas em que Esopo, percebendo a deficiência de Xanto, ridiculariza-o, denunciando a ignorância dele.



Dessa forma, percebe-se a grande semelhança que existe entre os *eírones* e os *alazónes* da comédia e os protagonistas da *Vida de Esopo*. Frye (1957, p. 173) ainda acrescenta que o *eíron*, na comédia romana, é quase sempre um escravo manhoso que tem em mente sua própria liberdade. Essa característica aproxima ainda mais o *eíron* de Esopo, já que este último também é um escravo que almeja ser livre.

Por fim, é importante comentar que apesar de esta obra possuir poucas referências e de não ser muito divulgada principalmente no Brasil, segundo Holzberg (2003, p.634) ela foi popularmente conhecida nos séculos XVI e XVII em vários países, em sua maioria europeus. Uma prova disso é que foi editado mais de duzentas vezes em diversas línguas, dentre elas o francês, o inglês, o espanhol, o baixo-alemão e até o japonês.

Bádenas (1978, p. 184) ainda avalia que por este texto ter obtido grande popularidade na Europa pode ter exercido, ao que parece, influência para a construção do gênero picaresco e inspirado Guilherme de Figueiredo a escrever a peça *A raposa e as uvas*.

### **2.3 Elementos Paródicos no romance *Vida de Esopo***

Como já foi mencionado no resumo da obra, Esopo ao ser vendido para Xanto, percebe que este é um falso filósofo que divaga sobre assuntos banais e quando se vê obrigado a responder perguntas mais sérias ou mais pragmáticas, tenta de todas as maneiras burlar o questionador e sair da situação constrangedora.

Esopo então se ocupa em desmascarar o amo, provocando situações cômicas que revelam contradições entre a aparência e a essência, oposição esta bastante trabalhada pelo autor.

Esse encontro de Esopo com um respeitado filósofo aparece na obra *O Banquete dos Sete Sábios*, escrita por Plutarco no século II, na qual o fabulista tem contato não só com um mas com outros sábios, que chegam a depreciá-lo por sua condição de escravo, assim como Xanto o faz. Ou seja, nas duas situações a sabedoria de Esopo não é levada a sério por motivos de preconceito, seja por sua condição social, seja por seu aspecto físico. A diferença é que em *Vida de Esopo*, ele acaba obtendo respeito, enquanto que n' *O Banquete* não tem essa chance.

Sugere-se, portanto, a presença, no romance *Vida de Esopo*, de uma paródia à convenção de que somente sábios intelectuais e aristocratas é que são reconhecidos, convenção esta já apresentada na obra de Plutarco.

É este argumento que procurar-se-á justificar nos capítulos a seguir.

#### **2.3.1 *O Banquete dos Sete Sábios***

Escrito por Plutarco e tratado dentro do gênero literário do simpósio, cuja temática pode ser a discussão filosófica ou uma coleção de saberes e conhecimentos muito variados, essa obra, como o próprio nome denuncia, fala do encontro de sete personagens reconhecidos como os mais sábios da Grécia. São eles: Tales, Sólon, Bías, Pítaco, Quílon, Cleobulo e Anacarsis.

Porém não são somente eles que estão presentes neste banquete, figuram também Periandro (antigo tirano e anfitrião do encontro), Nilóxeno, Árdalo, Esopo, Cleodoro, Mnesífilo, Quérsias, Melisa e Eumetis.

Percebe-se que, apesar de Esopo estar presente não é considerado um dos sábios, aliás nem foi devidamente convidado, participando do banquete apenas porque casualmente tinha sido enviado por Creso (rei da Lídia) com uma missão para Periandro. É importante ressaltar ainda que ele ocupa um assento muito baixo, por ser um escravo.

No decorrer do evento há entre os sábios discussões que revelam algumas contradições, sendo a maioria delas comentadas por Esopo.

A primeira questão apresentada diz respeito ao que cada sábio pensa ser um bom governante, e da seguinte forma respondem:

En ese momento, Solón, tras una breve pausa, dijo: “A mí me parece que un rey y un tirano serían sobre todo, famosos si establecieran para sus ciudadanos una democracia en sustitución de una monarquía”, Y Bías, en segundo lugar dijo: “Si adaptara su conducta a las leyes de su patria”. Y, a continuación, Tales dijo que él pensaba que la felicidad de un gobernante residía en esto, en morir anciano de muerte natural. En cuarto lugar, Anacarsis dijo: “Si no fuera el único sabio”. El quinto, Cleobulo: “Si no confiaba en ninguno de los que le rodeasen”, y, en sexto lugar, Pítaco: “Si el gobernante no debe tener pensamientos mortales, sino todos inmortales.”<sup>35</sup> (PLUTARCO, 1986, p.237)

Diante dessas respostas Esopo, mesmo não tendo sido convidado a falar, emite sua opinião:

“Y Esopo, como en torno de reproche, dijo: ‘Deberíais, realmente, cumplir estas cosas en vosotros mismos y no convertiros, mientras decís que sois consejeros y amigos, en censores de los gobernantes’”. ( *ibid*, p. 237)

---

<sup>35</sup> Neste capítulo, as citações da obra **O Banquete dos sete sábios** permaneceram em espanhol pois não foi consultado seu original em grego.

Logo depois Esopo cita um oráculo que diz que bem-aventurada é a cidade que apenas escuta uma só voz, numa clara defesa a monarquia. Em defesa da democracia Sólon responde que a cidade escuta uma voz apenas, mas a voz da lei, e completa com certo desprezo:

“Tu eres diestro para entender a los cuervos y a los grajos<sup>36</sup>, pero no comprendes bien la voz de la divinidad”. (*ibid*, p. 238)

Esopo rebate dizendo que na verdade Sólon não criou nenhuma lei que proíba que os servos sofram, do mesmo modo que escreveu uma a qual fala que em Atenas os escravos não devem amar. Desse modo, Esopo deixa claro que Sólon defende a lei, mas que a faz de acordo com seus interesses.

A democracia, num dado momento do banquete, volta a ser tema da conversa e é Mnesífilo que o evoca da seguinte maneira:

Yo creo conveniente, oh Periandro, que la conversación no debe repartirse, como el vino, de acuerdo con la riqueza o el linaje, sino a todos a partes iguales, como en la democracia, y debe ser un bien común. [ ] Por lo cual creemos que es necesario que, de nuevo, cada uno de vosotros dé también su opinión sobre el gobierno igualitario. (*ibid*, p. 245)

Introduzido o assunto cada um começa a dizer o que é para si a democracia:

Me parece que a obra perfectamente y conserva mejor que nada la democracia la ciudad en la que las personas que no han sufrido injusticia alguna no menos que el que la ha sufrido persiguen al malhechor y lo castigan”. En segundo lugar, Bías dijo que la mejor democracia es aquella en la que todos temen la ley como a un tirano. Después de éste, Tales dijo que la que no tiene ciudadanos ni demasiado ricos ni demasiado pobres. A continuación de éste, Anacarsis dijo que aquella en la que, sendo consideradas las demás cosas iguales, lo mejor se define por la virtud y lo malo por el vicio. Cleóbulo, en quinto lugar, dijo que es sensato un pueblo donde los gobernados temen más la censura que la ley. El sexto, Pítaco, donde no es posible a los malos gobernar y a los buenos no gobernar. Quílon, dándose la vuelta, opinó que la mejor forma de

---

<sup>36</sup> Referência às fábulas.

gobierno es aquella que escucha, principalmente, las leyes y, mínimamente, a los oradores. (*ibid*, p.245)

O discurso dos sábios se mostra incongruente na medida em que não fazem o que defendem como sendo certo. Mnesífílo diz que a conversação deve se repartir igualmente, mas somente os sete é que têm a palavra. Outra contradição é que ao mesmo tempo que querem uma democracia na qual não haja nem cidadãos muito ricos, nem muito pobres ou que as pessoas sejam definidas por suas virtudes e seus vícios, permitem a escravidão e participam das regras que impõem a diferença no tratamento entre homens livres e escravos. E esta distinção de tratamento também a fazem em relação aos outros presentes, já que não os convidam a falar.

Num dado momento, Árdalo chega a comentar a indiferença dos sábios em relação aos outros:

Árdalo, levantándose y dirigiéndose a Esopo, se dijo: “No podrías pasarnos hacia aquí tu cubilete, ya que estás viendo que éstos se están pasando entre ellos su copa como si fuera la copa de Baticles y no permiten que otro participe?”. Y Esopo contestó: “Esta copa no parece que sea democrática, pues permanece todo el tiempo únicamente con Solón! (*ibid*, p.249)

Mais tarde Pítaco percebe que Sólon não está bebendo e quer saber o motivo. Anacarsis se adianta e responde que ele tem medo da lei severa que criou, a qual diz que se alguém está embriagado e comete um delito, seu castigo será duplamente pior do que aquele que está sóbrio. Este comentário faz com que Pítaco revele que o próprio Anacarsis ganhou um prêmio por ter tomado a maior quantidade de bebida e que, portanto não teme a lei. Diante disso Esopo conta a seguinte fábula:

“Un lobo, al ver a unos pastores que estaban comiendo una oveja en su cabaña, acercándose dijo: “¡ Qué grande sería vuestra turbación, si yo hiciera esto!”. (*ibid*, p. 250)

Num outro momento o irmão de Periandro chega e conta a história de um homem que para fugir da morte atirou-se de um barco e antes que afundasse foi salvo por golfinhos os quais

se agruparam e o levaram à terra firme. Vendo que todos deram crédito à história, Esopo faz o seguinte comentário:

“Vosotros os burláis de mis grajos y cuervos porque hablan unos con otros, pero vuestros delfines se han comportado de forma jactanciosa en estos acontecimientos”. (*ibid*, p. 271)

Esopo ainda sugere mais uma vez que suas fábulas não são respeitadas, pois já no final do banquete Quérsias pede para que os sábios comentem as máximas “nada em demasia” e “conhece-te a ti mesmo” e em resposta Pítaco diz:

“Por qué nos pides que te expliquemos esas cosas? Desde hace tiempo, en verdad vienes alabando las fábulas compuestas por Esopo, referentes, según parece, a cada una de esas máximas”. (*ibid*, p. 277)

Esopo então responde:

“Sólo cuando Quersias se burla de mí, pero cuando se pone serio, presenta a Homero como su inventor...” (*ibid*, p. 278)

Por estas passagens, apresentadas sucintamente, percebe-se que a presença de Esopo se faz importante neste banquete na medida em que revela a diferença entre as teorias e as práticas de cada um dos filósofos presentes, contradição esta que também aparece no romance *Vida de Esopo*.

### 2.3.2 *Vida de Esopo*

De acordo com a teoria de Bahktin apresentada por Edward Lopes em seu texto *Paródia e Dialogismo* (1994. p.77), a paródia seria produto da carnavalização da literatura, fenômeno este que se caracterizaria pela transposição de aspectos do espetáculo do Carnaval para a literatura.

[...] o Carnaval[ ] é uma existência que transcorre invertida, num mundo de ponta-cabeça, em que se suspendem todas as regras, as ordens e proibições que regem as horas do tempo de trabalho na ‘vida normal’.

[ ]

Bakhtin crê que, com a interiorização dos procedimentos de carnavalização na prosa de ficção, a literatura se torna paródica, ou seja, ambígua.

Dentro dessa definição a paródia apresentaria um mundo às avessas, no qual o que é convencional é abolido.

Outra característica da paródia, segundo Bakhtin, seria a presença de dois discursos dentro de um texto. Etimologicamente, paródia significa contra-canto, assim existiriam duas vozes, uma negando a outra, uma subvertendo a outra.

Segundo Leonor Lopes Fávero (1994, p.60) soma-se a essas características o que para ela é o elemento chave da paródia, o humor.

Estas três características da paródia: a abolição do convencional ou mundo às avessas, presença de discursos que se contrapõem e o humor, serão a base para justificar o argumento de que há em *Vida de Esopo*, elementos paródicos.

O primeiro ponto a ser destacado no romance é a apresentação que o narrador faz de Esopo e de Xanto:

O fabulista Esopo, utilíssimo para todas as situações da vida, era escravo por destino e frígido, da Frígia, de nascimento. Era repulsivo de se ver, imprestável para as tarefas, pançudo, cabeçudo, de nariz achatado, surdo, de pele escura, baixote, de pés tortos, de braços curtos, vesgo, beijudo, um aborto manifesto. Além desses defeitos, tinha um maior que a

deformidade: a mudez. E era também banguela e não conseguia falar nada. (*Vida de Esopo*, § 1)

“Se você deseja conseguir bom preço dos escravos, faça a travessia e vá para a ilha de Samos. Pois ela é próspera e ali o filósofo Xanto mantém uma escola, e muitos da Ásia e da Hélade tomam lições com ele”. (*ibid.*, § 20)

Diante das características desses dois personagens, percebe-se que de um lado está um homem que além de ser escravo, é mudo e feio, ou seja, não possui nenhum tipo de atrativo externo. Do outro lado está um filósofo que é reconhecido, pois muitos o procuram, sugerindo que se trata de um sábio. Além disso, pode-se inferir que é rico já que pode pagar um bom preço pelos escravos. Portanto, aparentemente Xanto tem muito mais a oferecer que Esopo.

No decorrer da história, Esopo ajuda uma sacerdotisa de Ísis e recebe da deusa, como pagamento, a voz, e das Musas o dom da retórica.

A partir daí, apesar de continuar sendo repellido por seu aspecto físico tenta convencer as pessoas que tem valor por sua sabedoria. E é através dela que consegue fazer com que Xanto o compre, percebendo logo de início as contradições entre o que seu novo amo fala e faz.

É que Xanto decide comprar um outro escravo a pedido de sua mulher, que na verdade estava interessada em um amante. Mesmo não percebendo o intuito de sua esposa acaba atrapalhando seus planos já que leva para casa Esopo, que não possui nenhuma beleza. Ao ver a figura disforme do escravo recém-comprado a companheira de Xanto desespera-se dizendo que não suportará ser servida por um criado como aquele, e ameaça ir embora. Diante dessa reação Xanto implora para que Esopo convença-a de que será muito útil. Percebendo tudo o que acontecia Esopo diz o seguinte:

“Você ama tua mulher?” Xanto disse: “E muito!” Esopo diz: “E então quer que ela fique?” Xanto disse: “Quero, miserável!” Esopo diz:



“Responderei, conforme você quer”. E após ter dado uma pisada forte, gritou no meio de todos: “Se o filósofo Xanto é dominado por sua mulher, amanhã vou denunciá-lo nos auditórios, o quanto ele é perfeita imundície”. (*Ibid.*, § 31)

A atitude de Esopo se explica pois algumas horas antes os discípulos de Xanto haviam dito que ele defendia que nunca um homem deve curvar-se a uma mulher:

“Mestre, o ponto forte de teus ensinamentos é não se deixar persuadir por mulher!” (*Ibid.*, § 24)

Dessa forma Esopo não desperdiça a chance de expor seu amo e mostrar quem realmente ele é.

Em uma outra situação, Esopo e Xanto vão comprar verduras e se deparam com um hortelão que se declara desesperado, pois não consegue livrar-se das ervas daninhas. Então aproveitando-se da presença de um filósofo questiona-o sobre como deve proceder, e da seguinte forma se segue o diálogo.

Xanto, ao ouvir uma questão apropriada para um filósofo e não encontrando de imediato um meio de resolvê-la, diz a Esopo que estava de pé: “Tudo é administrado pela divina providência!”  
Esopo, em pé atrás de Xanto, soltou uma gargalhada. Xanto diz: “Você está rindo ou debochando?” Esopo disse: “Será que tem medo de que seja de você?” Xanto disse: “Mas de quem poderia ser?” Esopo disse: “Do mestre que te ensinou.” Xanto diz: “Estropício, você diz blasfêmias contra a Hélade inteira. Pois em Atenas frequentei escola junto de filósofos, retores e gramáticos. Ora, você tem permissão para adentrar o Hélicon das Musas?” Esopo: “Se você não diz coisa com coisa, tem que ser objeto de risadas!” (*ibid.*, § 35-36)

Assim mais uma vez Xanto é desmascarado, ficando evidente que não é tão digno de admiração.

Estas situações além de desnudarem o personagem de Xanto aos leitores, proporcionam também o riso. Aliás, o humor se faz presente nesta obra igualmente através do mundo às avessas demonstrado por um escravo que supera em sabedoria seu amo filósofo e que busca ensinar-lhe

as tramas do discurso. Decide então fazer com que seu amo aprenda, primeiramente, a dar ordens. Assim, num determinado momento, querendo Xanto tomar um banho, manda Esopo buscar um lenço e umas toalhas, mas não menciona o azeite.

Xanto despiu-se das vestes, entregou-as a Esopo e diz: “Dê-me o lécito.” Esopo entregou-o. Xanto pegou o lécito e, ao verter o conteúdo, não encontrou nada. Então diz: “Esopo, o óleo onde está?” Esopo diz: “Em casa.” Xanto diz: “Por que?” Esopo diz: “Porque você me disse “pegue um lécito e toalhas”, mas não mencionou o óleo. E minha obrigação, portanto, é fazer nada além do que é indicado, pois, se eu me desviasse da norma, receberia pancadas como corretivo.” (*ibid.*, § 38)

Num outro momento Xanto resolve oferecer um almoço para seus discípulos e diz para Esopo:

“Esopo, volte para casa, e depois que as verduras estiverem maceradas, segundo a mania de minha mulher, vá e cozinhe ervilha para nós”. (*ibid.*, § 39)

Assim Esopo fez e quando Xanto pediu-lhe que trouxesse o cozido para ver se estava pronto, obedeceu às ordens de seu amo:

Com uma colher, Esopo retirou o único grão de lentilha e oferece-o a Xanto. Xanto comeu o único grão de lentilha e diz: “Ficou perfeito! Está cozido. Vamos, sirva-o”. Ao servi-lo, Esopo despeja num prato o caldo e diz: “Jantem, então, pois está pronto”. Xanto disse: “Olha, aqui você despejou somente caldo! Onde está a lentilha?” Esopo diz: “Olha, a ervilha você comeu!” Xanto diz: “Então você cozinhou uma lentilha só?” Esopo diz: “Sim! pois foi o que você me disse: “cozinha lentilha” e não lentilhas, não foi? Pois uma coisa é singular enquanto a outra é plural.” (*ibid.*, § 41)

Dias depois, Xanto prepara uma cesta cheia de comida e pede para que Esopo entregue a quem lhe é tão boa. Vendo aí uma chance para mostrar ao seu amo quem realmente lhe quer bem entrega o presente à cachorra Loba, e não à esposa, a quem o filósofo na verdade queria agradar. Quando Xanto chega em casa e envolve sua mulher com beijos e carinhos é repudiado por ela

que se encontra muito ofendida e irritada, ameaçando novamente ir embora. Percebendo que Esopo fez algo de errado manda chamá-lo para que se explique.

. Xanto diz: “Esopo, as porções você deu para quem?” Esopo disse: “Para mim você havia dito ‘dê-as para a benévola’”. A mulher de Xanto diz: “Eu é que não peguei nada. Pois onde está? Na minha cara que não se negue nada!” Xanto disse: “Olha, fujão de uma figa, fala se não está nada com você.” Esopo diz: “Para quem você me disse para entregar as porções?” Xanto disse: “Para a benévola!” Esopo diz: “E como então ela é benévola para você?” Xanto diz: “Mas quem seria, fujão?” Esopo diz: “Aprende quem é que é benévolo com você.” Tendo chamado a cadela, diz: “Esta é benévola com você! É que tua mulher fala que é benévola mas não é, não. E a prova disso é esta: ela, que você considera benévola com você, por causa de porções mínimas te pede de volta o dote e quer te abandonar, ao passo que a cadela você pode esfolar, matar, derrubar, perseguir e ela de modo algum irá embora. Ao contrário, ela esquece o excesso, faz meia-volta e abanando o rabo procura de novo o dono. Logo, você tinha que me ter dito ‘leve embora para minha mulher’ e não ‘para a benévola’. Pois não é essa que é benévola com você, e sim a cadela.” (*ibid.*, § 50)

Em vão Esopo tenta abrir os olhos de seu amo para os erros de sua esposa que o desrespeita a todo momento e faz de Xanto o que quer.

Em outro episódio, por não ter dado ouvidos a Esopo, Xanto acaba, num momento de embriaguez, apostando toda sua fortuna em troca de beber o mar. Quando no dia seguinte toma ciência da loucura que cometeu, implora pela ajuda de Esopo. Este o aconselha a dizer para o juiz que apostou beber apenas a água do mar, e que para isso seu adversário precisaria fechar os muitos rios que desembocam no mar, para que não os bebesse também. Como isso seria impossível a aposta se anularia.

Xanto aliviado fez exatamente o que seu escravo lhe disse e a aposta se anula.

Deste momento em diante Esopo começa a pensar como conseguir sua liberdade. Sua chance aparece quando ele e Xanto deparam-se com uma inscrição. Esopo promete traduzí-la em troca de sua libertação e Xanto concorda. Então Esopo descobre que aquilo na verdade era uma

espécie de mapa que levaria a um tesouro. De posse dele os dois vão à casa do filósofo para acertarem a liberdade de Esopo. Porém, chegando lá, seu amo o tranca num quarto, não cumprindo com o prometido.

Algum tempo depois Xanto é chamado para explicar um presságio para o povo de Samos. Não possuindo conhecimento para tal tarefa recorre mais uma vez a Esopo, que promete ajudar seu amo.

Quando Esopo apresenta-se para os sâmios diz que não é possível a um escravo interpretar um presságio de cidadãos livres. Habilmente o fabulista faz com que a multidão presente pressione Xanto para libertá-lo, assim, não possuindo mais conselhos de Esopo o filósofo não consegue sair-se da situação, acabando por fazer o que todos lhe pediam.

“Xanto, após a apreciação do povo dos sâmios, deixa Esopo partir em liberdade”. (*ibid.*, § 90)

Esopo então interpreta o presságio corretamente e livra os sâmios de uma guerra, ganhando enfim o respeito de todos. Mais uma vez aqui se reforça o mundo às avessas, já que um escravo consegue sua própria liberdade.

## 2.4 Elementos Picarescos em *Vida de Esopo*

Muitos são os estudiosos que afirmam esta possível ligação entre *Vida de Esopo* e os romances picarescos, principalmente o *Lazarillo de Tormes*. Dentre essas afirmações cita-se a de Bádenas (1978, p.185) e de Holzberg (2003, p.638) respectivamente:

Deve se fazer, por último, uma alusão à repercussão mais importante que possa ter tido a generalização e a popularidade do tema esópico em nossa literatura. Segundo aponta Adrados é muito provável uma influência profunda da *Vida de Esopo* na origem de um gênero como o romance picaresco.<sup>37</sup>

“A meticolosa estrutura de séries de episódios é uma característica composicional que liga a ficcional ‘Vida de Esopo’ aos romances picarescos”.<sup>38</sup>

O romance picaresco apareceu pela primeira vez na Espanha entre os séculos XVI e XVII, exatamente o período em que *Vida de Esopo* circulava pela Europa.

De acordo com Mario González (1988; p. 42) a picaresca seria:

“[...] a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica de processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro”.

Já dentro desta afirmação pode-se apontar algumas correspondências com o romance *Vida de Esopo*. A primeira delas diz respeito ao tipo de texto, pois González trata a picaresca como uma pseudo-autobiografia e, acrescenta mais adiante, que é caracterizada pelo humor. Apesar de Esopo não ser o narrador de suas andanças, como já foi mencionado, a obra é uma biografia

---

<sup>37</sup> Debe hacerse, por último, una alusión a la repercusión más importante que haya podido tener la generalización y popularidad del tema esópico en nuestra literatura. Según apunta Adrados es muy probable una influencia profunda de la *Vida de Esopo* en el origen de un genero como la novela picaresca.

<sup>38</sup> “The careful structuring of a series of episodes is a compositional feature which links the fictional ‘Life of Aesop’ to picaresque novels.”

ficcionalizada, na qual o humor se faz presente. O fato de um escravo superar em sabedoria e querer dar lições a seu amo filósofo e de ter conquistado sua própria liberdade sugere um mundo às avessas, o qual proporciona cenas cômicas, como aquela em que Xanto pede a Esopo que pegue toalhas e o lécito, pois ele vai ao balneário. Porém o filósofo comete um erro, esquece de mencionar o óleo por achar que tal informação estava implícita. Mas o fabulista, que estava atento à maneira como seu amo lhe transmitia as ordens justamente com a intenção de ensiná-lo a mandar da forma correta, não deixou de notar o lapso de Xanto e assim não levou o óleo de propósito. Quando chegam ao balneário, o filósofo pede o lécito ao seu escravo e percebe de pronto que não há óleo nele. Ao questionar Esopo sobre isso o escravo lhe diz que ele não havia mencionado o óleo e que por esse motivo não o levou, afinal era sua obrigação somente fazer o que lhe era ordenado.

Outro elemento cômico é o exagero em relação à deformidade da figura de Esopo, que chega a ser caricata.

Além desses elementos, algumas vezes Esopo propositalmente toma uma expressão no sentido próprio, enquanto era empregada no sentido figurado, causando assim o riso.

“[...] Xanto lhe diz: “De nascença você é de...?” Esopo: “De carne”. Xanto: “Não é disso que estou falando, mas onde você foi gerado?” Esopo: “No ventre de minha mãe”. ( *ibid*, § 25)

Ainda segundo Gonzáles (1988, p. 12), a vida contada dentro do romance picaresco seria de um personagem caracterizado como anti-herói, o qual, ainda que possua as mesmas funções de um herói, procura alcançar o êxito próprio, ou seja, se aventura em algo que é em benefício de si mesmo e não de uma coletividade.

Dentro desta definição Esopo se encaixa perfeitamente já que, se procura ser vendido ao traficante Ofélio e deste para o filósofo Xanto, é porque desde o início visava conquistar sua

própria libertação. Aliás, o amor pela liberdade é, segundo Gonzáles (1988, p.43), uma característica do pícaro, o qual quer livrar-se inclusive de qualquer trabalho. Se deseja ascender socialmente, não é através de alguma profissão que procura alcançar esse objetivo, vindo no agradar seus superiores uma forma de conseguir o que quer. É por esse motivo que o pícaro anda por diversos lugares e entra em contato com diferentes camadas sociais. Algo semelhante faz Esopo, pois convive com sacerdotes, mercadores, filósofos e reis, percebendo-se já aí uma ascensão social. Assim como circula por diversas camadas da sociedade, circula por inúmeros lugares, dentre eles Éfeso, Samos, Lídia, Babilônia, Mênfis (Egito) e Delfos.

Outro ponto de ligação entre a picaresca e a *Vida de Esopo* é que ambas possuem grande realismo, no qual aparece a crítica de aspectos da sociedade. Dessa forma, com sua habilidade discursiva Esopo desmascara um homem que se diz filósofo, mas que na verdade nada sabe e, por mais óbvia que seja sua ignorância, ainda possui discípulos. Um momento que exemplifica bem o despreparo de Xanto para a filosofia é quando ele e Esopo vão ao encontro de um hortelão e este se declara desesperado pois não consegue livrar-se das ervas daninhas. Então aproveitando-se da presença de um filósofo questiona-o sobre como deve proceder e Xanto, não conseguindo encontrar nenhuma explicação para o que lhe era perguntado, disse somente que tudo era responsabilidade dos deuses. Esopo, diante de tal resposta, não pôde conter as gargalhadas e justifica-se dizendo que não está rindo de seu amo, mas de quem o ensinou.

Além disso, Xanto não percebe que é desrespeitado e ridicularizado a todo instante por sua mulher. Assim, quando ela lhe pede para que compre um escravo, não imagina que na verdade o que ela quer é um amante.

Tendo, então, entrado, Xanto diz: “Senhora, você não pode mais queixar-se de mim e nem dizer que “é servida por minhas escravas jovencinhas”. Veja, também comprei um escravo macho.” Então a mulher de Xanto: “Obrigada, senhora Afrodite! És grande! Verídicos são os teus sonhos! É

que eu, enquanto dormia, tive nitidamente um sonho no qual você, para me fazer um agrado, comprou um escravo bem bonito”. ( *ibid.*, § 29)

Mas Esopo, que percebe o desejo da esposa de seu amo, procura alertá-lo e acaba ofendendo-a, o que Xanto não aceita, pois a ama cegamente. O fabulista então diz: “Se o filósofo Xanto é dominado por sua mulher, amanhã vou denunciá-lo nos auditórios, o quanto ele é perfeita imundície”.( *ibid.*, § 33)

Assim o escravo põe em evidência mais uma das contradições de seu amo já que Xanto deixa-se controlar pela esposa embora diga aos seus discípulos o quão condenável é para um homem dar atenção ao que uma mulher diz.

“Mestre, o ponto forte de teus ensinamentos é não se deixar persuadir por mulher!” ( *ibid.*, § 24)

Dessa forma, Esopo vai denunciando pessoas que se prendem às aparências enganosas, deixando de lado a verdade presente na essência, e ele em si é o resumo disso, já que, por onde vai é vítima do riso e do desprezo devido ao seu corpo disforme. Mesmo assim procura mostrar a todos o que realmente importa.

Homens de Samos, por que mantêm os olhos fixos em mim e me escarnecem? Não é o aspecto que devem contemplar, mas sim examinar o pensamento. Pois é absurdo recriminar o espírito de um homem por causa do feitio de seu tipo físico. Muitos que têm uma figura péssima possuem espírito sensato. Que ninguém, portanto, ao ver o tamanho diminuto de um homem, faça censuras àquilo que não está acessível à visão, ou seja, o espírito. ( *ibid.*, § 88)

A aparência desagradável de Esopo ainda se opõe à beleza divina dos protagonistas dos romances idealistas, podendo-se reconhecer aí mais um elemento picaresco, já que o anti-herói apresenta uma atrofia das qualidades do herói contemporâneo a ele. Se Esopo é descrito pelo



autor como “um aborto manifesto”, o casal do romance *Quérias e Calirroé*, por exemplo, é apresentado da seguinte forma:

Hermócrates, o general de Siracusa, (...) tinha uma filha, Calíroé de seu nome, uma perfeição de moça, a jóia por excelência da Sicília inteira. De fato, a beleza que possuía não era humana, era divina; e nem mesmo a de uma Nereide ou de uma Ninfa das montanhas, mas a da própria Afrodite *Parthenos*. (CÁRITON, I, 1)

Existia então um tal Quéreas, um jovem de grande formosura, superior a todos os outros, uma espécie de Aquiles, de Nireu, de Hipólito, ou de Alcibíades (...). (CÁRITON, op. cit.)<sup>39</sup>

É esta beleza que é a responsável por todos os benefícios conseguidos pelos protagonistas de obras como a de Cáriton, já que não demonstram muita inteligência nas situações em que são colocados. No caso de Esopo, ao contrário, é exatamente sua astúcia e seu dom do discurso excelente que o salvam das adversidades. Além disso, o casal dos romances idealistas sempre é de origem nobre, algo que também oferece um contraponto com Esopo, tendo em vista que ele é um escravo.

É importante ressaltar que Esopo, apesar de também fazer da astúcia sua arma contra a sociedade, não chega a ser trapaceiro como o pícaro, apenas manipula a linguagem a seu favor.

O último elemento picaresco que pode ser apontado na obra *Vida de Esopo* é a misoginia. Esopo chega a criticar claramente as mulheres, fazendo suas as palavras de Eurípides:

Terrível é a cólera das ondas marinhas,  
Terríveis, os sopros do rio ou do fogo quente  
Terrível, a pobreza, terríveis, outras mil coisas,  
Mas nada é tão terrível quanto um mal-mulher. (*ibid.* , § 32)

Desse modo, se se relaciona sexualmente com a esposa de Xanto é para vingar-se dele e para ganhar um manto novo. Ou seja, a mulher é vista como um objeto a ser utilizado para atingir

---

<sup>39</sup> Cariton. *Quérias e Calíroé*. Trad. de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Lisboa: Cosmos, 1996. p. 3.

determinado fim, não havendo, portanto qualquer tipo de envolvimento amoroso por parte de Esopo, o qual apenas possui reflexos de ataque e defesa, como qualquer pícaro.

Enfim, depois do exposto, ficam explicadas as várias alusões à possível ligação entre *Vida de Esopo* e os romances picarescos, já que os elementos destes encontrados naquele, não são poucos, nem irrelevantes.

## 2.5 Elementos do Cômico e do Grotesco presentes em *Vida de Esopo*.

Não foram poucas as vezes em que se mencionou, neste trabalho, aspectos cômicos presentes na obra *Vida de Esopo*. Principalmente no capítulo no qual foram discutidos os paralelos entre este romance e os textos picarescos, os elementos que causam o riso foram destacados.

Porém, este assunto ainda está longe de se esgotar e, portanto, merece ser mais bem estudado.

O que se percebe na maioria das teorias sobre o cômico é que há sempre a discussão em torno do que é, de onde vem e que função tem o riso. É claro que perguntas como essas obtêm inúmeras e complexas respostas, e não é o objetivo deste trabalho tratar tão minuciosamente deste assunto. Mas algumas considerações feitas a respeito desses questionamentos serão importantes para o estudo do riso proposto anteriormente.

A primeira delas diz respeito à natureza do riso que, segundo Bergson (1983, p.12), é exclusivamente humana:

“(...)não há comicidade fora do que é propriamente humano”.

“Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana”.

Dessa forma, tendo em vista que o homem é o único ser que ri e o único capaz de fazer rir, resta compreender por que isso ocorre.

Ainda segundo Bergson, o riso seria fruto de uma “anestesia momentânea do coração” (1983, p.13) e, portanto, seria expressão pura da inteligência. Assim o riso só aconteceria se, no momento em que ocorre, não houvesse nenhum tipo de emoção entre aquele que ri e o objeto do riso. Propp (1992, p. 29) concorda com essa afirmação de Bergson quando diz que “...é possível

rir do homem em quase todas as suas manifestações. Exceção feita ao domínio dos sofrimentos, coisa que Aristóteles já havia notado”.

É preciso que se ressalte ainda da citação de Propp (1992) feita acima, o que ele diz sobre o que pode ser objeto do riso e, segundo ele, quase todas as atitudes humanas podem ser risíveis.

Dessa forma, falta conhecer a função que o riso possui. Para Bergson (1983, p.14), o riso tem, antes de tudo, uma função social:

“Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil que é uma função social (...) O riso deve ter uma significação social”.

Completando o raciocínio de Bergson, pode-se citar uma passagem de Bahktin (1993, p.346), na qual fica clara qual seria essa função social do riso:

“O riso desmistifica, transforma as imagens e pensamentos oficiais em cômicos, para liberar do medo e aproximar o mundo do homem”.

Além disso, Propp (1992, p.44) ainda destaca que o riso pode ser uma espécie de punição:

“Daí, pode-se concluir que o riso é a punição que nos dá a natureza por um defeito qualquer oculto ao homem, defeito que se nos revela repentinamente”.

O riso então, como ação exclusiva do homem, teria a função social de libertá-lo daquilo que se envolve de mentira e o aproxima do natural, do verdadeiro – no caso de quem ri - e também seria uma espécie de punição – para quem é objeto do riso.

Tendo isso em mente e utilizando, sobretudo, as definições que Vladímir Propp descreve em seu livro *Comicidade e Riso* (1992), cabe agora discutir os aspectos risíveis em *Vida de Esopo*.

O autor começa por apresentar Esopo como:

[...] repulsivo de se ver, imprestável para as tarefas, paçudo, cabeçudo, de nariz achatado, surdo, de pele escura, baixote, de pés tortos, de braços curtos, vesgo, beijudo, um aborto manifesto. Além desses defeitos, tinha um maior que a deformidade: a mudez. E era também banguela e não conseguia falar nada. ( *Vida de Esopo*, § 1)

Antes de comentar tal descrição faz-se necessário discutir o que Bergson (1983, p. 45) diz a respeito da comicidade em relação ao aspecto físico do homem: “É cômica qualquer manifestação do aspecto físico da personalidade, quando o problema diz respeito a seu aspecto espiritual”.

Dessa forma, um corpo disforme somente se torna risível se revela alguma deformidade do espírito, ou seja, do caráter.

“A comicidade, portanto, não está nem na natureza física nem na natureza espiritual do doente. Ela se encontra numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual”. (BERGSON, 1983, p. 46)

Voltando a pensar na citação em que Esopo é descrito pela primeira vez, é possível que seu aspecto disforme seja motivo de riso para o leitor. É que não se conhece ainda o caráter desse personagem mas somente seu físico, e segundo Propp (1992), a aparência exterior que não está adequada ao padrão de beleza adotado pela sociedade suscita o riso (desde que revele também um defeito moral).

Logo depois dessa apresentação de Esopo, ele se vê envolvido em uma cilada preparada por seus companheiros de trabalho, pois, movidos pelo desejo de comer os figos de seu amo, resolvem fazê-lo e colocar a culpa em Esopo, imaginando que ele não poderia defender-se por motivo de sua mudez. O que eles não previam é que Esopo, ao perceber quem eram os verdadeiros culpados, e estando prestes a ser castigado suplicou a seu amo que lhe desse água. Seu pedido foi atendido e, assim que terminou de beber, colocou os dedos na garganta e mostrou

ao amo que tinha vomitado somente a água que acabara de engolir. Feito isso pediu, por sinais, que seus companheiros fizessem o mesmo. O amo, espantado com a esperteza de Esopo, assentiu que os outros também se submetessem à prova e foi dessa maneira que descobriu quem na verdade tinha comido seus figos.

Neste episódio pode-se identificar o “odurátchivanie”, palavra russa que na obra de Propp (1992) foi traduzida por “fazer alguém de bobo”. Como o próprio nome já denuncia esta ação se caracteriza pelo conflito “entre personagens centrais positivas e negativas, ou entre duas negativas”(p. 99), no qual são desmascarados os defeitos do antagonista, ou seja, da personagem negativa, o que causa o riso.

No caso de Esopo, apesar da tentativa de seus companheiros de fazê-lo de bobo, não há a intenção de desnudar defeitos seus, já que ele pode ser classificado como uma personagem positiva, tendo em vista sua inocência. Segundo Propp (1992, p.101), nestes casos há uma peculiaridade: “... uma personagem positiva foi feita de boba, mas não foram revelados os seus defeitos e sim daqueles que a enganaram”.

Dessa forma, fica claro que foram desmascarados pelo riso os companheiros de Esopo, pois tentaram acusar falsamente quem não podia falar.

É importante ressaltar que depois desse episódio - do qual Esopo se sai com astúcia, e no qual aparece como vítima de dois camaradas mal intencionados - e do seguinte - no qual Esopo ajuda uma sacerdotisa de Ísis que estava perdida a encontrar seu caminho de volta para o templo, demonstrando assim generosidade - o leitor passa a simpatizar com ele e não mais o vê como uma figura cômica, já que agora conhece seu valor moral e, como já foi dito anteriormente, quando o princípio espiritual se mostra superior ao físico, não há mais o riso.

A partir do momento em que Esopo recebe como presente da deusa Ísis e das Musas, não só a possibilidade de falar, mas também a habilidade com as palavras, consegue ser vendido para

o traficante de escravos Ofélio. Quando este anuncia que vai para a Ásia, Esopo e os outros escravos começam a se preparar para a viagem. Ao chegar o momento de dividir a carga a ser levada, Esopo escolhe um cesto repleto de pães para o espanto de seus companheiros, que chegam a tê-lo por tolo, já que ele ficou com o que havia de mais pesado.

“E os escravos (dizem) para si mesmos: ‘Nunca vimos ninguém mais tolo do que esse baixinho! Ele pediu para levar a mais leve de todas as cargas e separou para si a mais pesada de todas!’” (*ibid.*, § 18)

Inclusive Ofélio chega a ironizar a situação:

“Ao vê-lo o mercador de escravos ficou espantado e diz: ‘Olha como Esopo é predisposto ao trabalho e estimula os demais a suportar a labuta com coragem. Já está compensado o preço que paguei por ele. Pois essa carga é de alimária’”. (*ibid.*, § 18)

Porém quando fizeram a primeira parada para descansar, Ofélio pediu que Esopo dividisse os pães entre os escravos, e dessa forma o cesto ficou mais leve. Depois de mais duas paradas o cesto que Esopo carregava ficou vazio e ele pôde então viajar sem dificuldade. Seus companheiros enfim perceberam qual era a intenção de Esopo.

“‘Esses baixinhos o que lhes falta no corpo sobra no juízo! Pois pediu para carregar os pães, que são consumidos logo, enquanto nós é que carregamos calçados, cobertas e objetos de bronze, que não podem ser consumidos’”. (*ibid.*, § 19)

Dessa forma Esopo faz seus companheiros, que de início o achavam monstruoso e idiota, de bobos, demonstrando que só a aparência não ajuda um homem.

Logo depois Esopo vai com Ofélio para Samos e lá é exposto para venda ao lado de dois outros escravos, um deles era um belo tocador de flauta e o outro era gramático. É nesse

momento que Esopo e Xanto se conhecem, e é esta a primeira impressão que este último tem do primeiro:

-Homens amantes de argumentos, não pensem que a filosofia se sustenta apenas por meio de palavras; ao contrário, (ela se constitui) por meio de ações também.

Pois esse sujeito, dono de dois belos escravos e de um feio de morrer, pôs entre os dois belos o feio, a fim de que a feiúra desse pusesse em destaque a beleza daqueles. Pois se não tivesse posto o pior ao lado do melhor, a percepção das coisas belas não seria comprovada. (*ibid.*, § 23)

Assim, considerando Esopo “feio de morrer”, ignora-o e começa por interrogar os outros dois escravos. Quando Xanto pergunta o que eles sabem fazer, os dois respondem “Eu, tudo”. Diante de tal resposta, Esopo não se contém e dá uma gargalhada. Xanto e os outros que ali estão não conseguem entender tal reação, que só será explicada quando finalmente Esopo é interrogado por Xanto:

“[...] Xanto: “O que sabe fazer?” Esopo: “Eu? Absolutamente nada!” Xanto: “Como nada?” Esopo: ‘É que cada um desses escravos que estão ao meu lado sabem tudo’”. (*ibid.*, § 25)

Todos então entendem as risadas de Esopo e se admiram da percepção dele.

Nesse episódio há o que Propp (1992, p.10) denomina de jogos de palavras ou calembur: “... essencialmente, a definição reduz-se à compreensão do calembur como o uso do sentido próprio de uma palavra, em lugar de seu sentido figurado”.

Pode-se entender a resposta dos dois escravos também com um alogismo, ou seja, algo sem lógica, um despropósito. Propp (1992, p.107) afirma que o alogismo pode ter duas naturezas: “os homens dizem coisas absurdas ou realizam ações insensatas. (...) No primeiro estamos diante de uma concentração errada de idéias que se expressam em palavras e estas palavras fazem rir”.



Dessa forma, ao rir Esopo desnuda o despreparo intelectual de seus companheiros, e convence Xanto de sua esperteza. Portanto prova que pode ser útil e, assim, o filósofo decide comprá-lo.

Quando a mulher de Xanto fica sabendo que ganhou um escravo, fica feliz pois pensa que seu novo servo é “bem bonito”. O próprio Xanto acaba alimentando as expectativas dela pois diz que ela jamais viu tanta “formosura”. As escravas que ali estão também se entusiasmam, mas depois há uma decepção total e a esposa de Xanto ameaça deixá-lo.

“- Que Afrodite lhe dê o merecido por seu aspecto horrível!(...) maldito seja! (*ibid.*, § 30)

Segundo Propp (1992, p.145) uma expectativa que não dá em nada pode ser cômica desde que não leve ao sofrimento: “... o riso surge somente quando a expectativa frustrada *não leva* a conseqüências sérias ou trágicas”.

E mais adiante ele acrescenta: “Se considerarmos com atenção esta teoria descobriremos que sua essência se reduz a *um certo desmascaramento*”.(p.145)

De fato essa decepção geral não levou a conseqüências trágicas mas acabou por evidenciar a vontade da esposa de Xanto de cometer adultério, e por isso mesmo é uma cena risível.

Segue-se uma discussão entre Esopo e a esposa de Xanto pois aquele percebe de pronto que o que esta queria era um amante para envergonhar seu marido.

“ ‘E você, que é mulher de filósofo sabida, que deseja ser servida por jovens escravos bonitos, produz para ele calúnia desmedida e grande recriminação’”. (*ibid.*, § 32)

Em seguida Esopo resolve ensinar a Xanto como dar ordens corretamente e para isso se utiliza de jogos de palavras. Uma ocasião que pode exemplificar bem isso é quando Xanto pede que Esopo “cozinhe lentilha”. O escravo então faz o que seu amo lhe ordenou e na hora do jantar Xanto pede a Esopo que traga a lentilha para que ele possa experimentar e ver se está no ponto.

Percebendo que já estava pronto Xanto pede para que Esopo sirva o cozido para seus convidados. Porém, para a surpresa de todos o escravo só serve o caldo. Tal atitude é explicada pelo fabulista pois, segundo ele, seu amo lhe pediu para cozinhar lentilha e não lentilhas.

Em todos os episódios em que Esopo se utiliza de jogos de palavras para ensinar Xanto, ele vai desnudando os defeitos, não só do filósofo, mas também de quem o cerca: a ignorância de Xanto e de seus discípulos, e o desprezo que a esposa do filósofo sente por ele.

Enfim, depois de tantas “lições”, Xanto se dá por vencido e pede que Esopo lhe sirva com boa vontade, ao que o escravo consente:

“Esopo: ‘E você não vai mais me repreender, patrão, e conhecerá o apreço de um servo’”.  
(*ibid.*, § 64)

Com esta resposta Esopo mostra que não merece mais ser depreciado por sua aparência física, nem por seu amo, nem por mais ninguém, pois mostrou ser inteligente e, além dessa qualidade, ainda demonstra que saberá ser afetuoso para com o filósofo.

Dessa forma Esopo não suscita mais o riso, nem o espanto de quem o cerca, pois eles passaram a conhecer suas virtudes morais. Fato este que mais uma vez vem ao encontro das palavras de Propp (1992), que diz que o riso só ocorre quando “o princípio físico obscurece o princípio espiritual”, e no caso de Esopo, acontece justamente o contrário.

Assim, decidido a ajudar Xanto a partir desse momento, não faltarão oportunidades para que Esopo prove que realmente tinha essa intenção. Durante um banquete, por exemplo, Xanto bebe em demasia, apesar dos conselhos de seu escravo:

-Quando descobriu o vinho, Dioniso preparou a mistura em três copos e mostrou aos homens como tinham que se servir da bebida: o primeiro era do prazer, o segundo, da alegria, e o terceiro, da amargura. Por isso, patrão, bebe o copo do prazer e o da alegria, e deixe para os jovens o da amargura. (*ibid.*, § 68)

Porém Xanto permanece surdo às palavras de Esopo e durante uma discussão fervorosa com seus discípulos sobre o que é possível ao homem, Xanto aposta toda sua fortuna que é capaz de beber o mar e, apesar das súplicas de Esopo para que ele não fizesse isso, a aposta é fechada e o filósofo oferece seu anel como garantia.

No dia seguinte, Xanto não se lembra onde deixou seu anel e então Esopo lhe conta tudo o que sucedeu. O filósofo, ciente da loucura que fez, pede desesperadamente para que Esopo lhe ajude. Este último então o aconselha a dizer que ele prometeu beber o mar, mas não os rios que desembocam nele. Dessa forma, caberia a Xanto dizer que só cumpriria sua palavra se seus adversários separassem os rios do mar. Como isso seria impossível a aposta se anularia. Xanto então procedeu exatamente como Esopo lhe ensinou e a aposta acabou por ser anulada realmente.

Essa aposta de Xanto pode ser considerada um alogismo e evidencia o quanto o escravo Esopo é mais prudente e inteligente que seu amo filósofo. Portanto “realizando ações insensatas” Xanto mais uma vez se torna risível aos olhos dos leitores.

Num outro episódio pede para que Esopo o ajude a traduzir uma inscrição. Esopo aceita fazê-lo em troca de sua liberdade, o que o filósofo aceita num primeiro momento. Esopo então traduz o que a inscrição dizia e descobre para seu amo um tesouro. Porém, percebendo que o filósofo iria quebrar a promessa de libertá-lo, Esopo começa a fazer inúmeras leituras diferentes da inscrição, fazendo com que seu conteúdo se tornasse conveniente a sua causa. Xanto, devido a sua ignorância, não percebe a artimanha de seu escravo e é facilmente feito de bobo, o que o torna, novamente objeto de riso.

No entanto, mesmo tendo sido enganado por Esopo, Xanto teme perder seu tesouro recém encontrado e acaba prendendo seu escravo, não lhe dando o que prometera.

Assim, Xanto também faz Esopo de bobo, mas os defeitos revelados são os do filósofo (personagem negativa) que se mostra materialista demais para quem se dedica à filosofia.

Logo depois, Xanto é chamado por um ancião da cidade para interpretar um presságio que está preocupando todos os cidadãos. Mais uma vez o filósofo recorre a Esopo que se recusa a ajudá-lo pois está ofendido com sua prisão. Xanto então se desespera e, para não ser humilhado diante de todo o povo de Samos, decide suicidar-se, o que mostra mais uma vez sua fraqueza e seu despreparo para a filosofia. Mas Esopo, ao perceber o que seu amo vai fazer, tenta impedi-lo e, esquecendo seus ressentimentos, promete ajudá-lo a contornar este problema.

Dessa forma, Xanto apresenta Esopo para os sâmios como sendo seu discípulo e, portanto, capaz de ajudar a cidade a desvendar o presságio. O povo, no entanto, não recebe bem Esopo:

-Que seja trazido outro intérprete de sinais, para que se interprete este sinal, o prodígio do aspecto dele! É uma rã, ou um porco corredor, ou um cântaro com corcova, ou o chefe de uma centúria de macacos, é parecido com uma botija ou com um armário de açougueiro, ou um cão num paneiro. (*ibid.*, § 87)

Diante de tal reação Esopo responde que não é confiável se fixar na aparência já que, segundo ele: “é absurdo recriminar o espírito de um homem por causa do feitio de seu tipo físico”. (*ibid.*, § 88)

Convencidos da inteligência e do caráter de Esopo os sâmios finalmente o aceitam. Em seguida Esopo é libertado e salva a cidade de uma invasão, pois consegue entender o presságio e guiar o povo a agir corretamente.

Pode-se perceber neste episódio que o aspecto de Esopo num primeiro instante provoca espanto e o faz objeto de riso perante os sâmios. Isso porque aquele povo ainda não tinha conhecimento de seu valor moral. Mas no momento em que o escravo demonstra sua habilidade argumentativa, ao invés de injúrias ou gargalhadas, Esopo recebe reconhecimento. Dessa forma, o riso inicial novamente não revela defeitos daquele que é alvo das risadas, mas daqueles que riem, e isso pode ser estendido para toda obra já que o leitor, passando o impacto da primeira

descrição de Esopo, percebe que ele é a personagem positiva e que portanto os risos que sua aparência provoca só desnudam os defeitos morais de quem ri dele e não o contrário. Assim a ignorância de Xanto, o caráter volúvel da esposa do filósofo e toda uma sociedade apegada às aparências são denunciadas através da figura de Esopo.

“O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio”.(PROPP, 1992, p. 46)

Neste caso quem submete ao escárnio é que teve sua máscara destruída pelo próprio riso, pois através dele desnuda-se uma sociedade que vive para as aparências, esquecendo-se do mais importante: a essência. Portanto esse jogo entre aparência e essência existe dentro da obra *Vida de Esopo* e serve de base para um outro elemento que, segundo Propp, faz parte do universo do cômico: o grotesco.

Em seu livro *Comicidade e Riso*, Propp (1992, p.92) trata do grotesco em um capítulo denominado “O exagero cômico”, fato que deixa claro que ele acredita nessa ligação entre comicidade e grotesco, porém não descarta que este último possa vir destituído do primeiro: “Finalmente, também o que é intencionalmente terrível pode ter um caráter de grotesco fora do domínio do cômico”.

É importante fazer um breve comentário sobre a relação cômico/grotesco, pois muitos estudiosos divergem em suas opiniões sobre o assunto. Alguns autores, por exemplo, acreditam que um não pode existir sem o outro. Este é o caso do pesquisador Schneegans citado por Bahktin (1993, p.267) em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Assim, para Schneegans, “o exagero do negativo (o que não deveria ser) até aos limites do impossível e do monstruoso é a propriedade essencial do grotesco. Disso resulta ser este último sempre satírico. Quando não há intenções satíricas, não existe grotesco”.

Para Bahktin (1993, p.268) a “concepção de Schneegans é fundamentalmente errônea” pois para ele o grotesco está além da sátira e do próprio exagero.

Isso porque Schneegans quer aplicar a Rabelais a sua compreensão da sátira reduzida, conforme ao espírito dos tempos modernos, em que ela não é mais do que a negação de certos fenômenos *particulares*, e não a de *toda a estrutura da vida* (inclusive da verdade dominante), negação indissolúvelmente associada a uma *afirmação do novo nascente*.

Dessa forma, para Bahktin o grotesco é, antes de tudo, renovação, ou seja, ele destruiria “toda a estrutura da vida” que se conhece para reconstruí-la de uma nova maneira. Wolfgang Kayser (2003, p.40) concorda com esse poder de aniquilamento do grotesco:

Nós, porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.

Além de não haver concordância sobre a ligação entre o cômico e o grotesco, a relação indispensável deste último com o exagero também é questionada. Já foi dito anteriormente que Bahktin (1993, p.268) discute isso, pois para ele “O exagero (...) é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco (...) mas não é o mais importante. É ainda mais inadmissível considerá-lo como a natureza intrínseca da imagem grotesca”. Propp (1992, p.92) também afirma que “o exagero não é a característica única do grotesco”.

Enfim, faz-se necessário lembrar mais uma vez que não é o objetivo deste trabalho discutir a fundo questões tão complexas. Mas tal introdução foi indispensável para não se fazer interpretações errôneas e categóricas. Desta forma, tendo-se em mente que o grotesco não está indissolúvelmente ligado ao cômico e ao exagero, dentro do romance *Vida de Esopo* essa relação

existe e essa afirmação é feita na medida em que os estudiosos citados reconhecem a possibilidade dessa ligação.

“O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*”.(BAHKTIN, 1993, p. 265)

“O grau mais elevado e extremo do exagero é o grotesco”.(PROPP, 1992, p.91)

“O grotesco é cômico quando, como tudo que é cômico, encobre o princípio espiritual e revela os defeitos”. (*ibid*, p. 92)

Desse modo é indispensável voltar a falar da primeira descrição feita de Esopo pelo narrador. O exagero dos traços - e na quantidade em que aparecem - é indiscutível, pois sua imagem chega a ser monstruosa.

“No grotesco o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso”. (PROPP, 1992, p. 91)

Ao criar um personagem tão repugnante fisicamente às pessoas que conviviam com ele e ao leitor também, e posteriormente mostrá-lo extremamente sábio, moralmente reto e capaz de ser afetuoso, é impossível não comparar Esopo à figura de Xanto, que apesar de ser rico e filósofo reconhecido, seguido por vários discípulos de lugares variados, é ignorante, incapaz de enxergar a imoralidade de sua esposa, materialista e desonesto. Assim parece que o autor teve a intenção de colocar diante da sociedade o perigo de acreditar somente nas aparências e destruir a crença dominante de que beleza, riqueza e palavras bonitas (mas sem conteúdo) podem garantir felicidade e uma vida social bem sucedida. O “mundo confiável” de que Kayser falava “se dissolve em suas ordenações”.

Outra característica do grotesco seria a combinação de caracteres humanos com traços de animais, vegetais ou coisas, o que resultaria num ser completamente estranho. Ou seja, mais uma vez o grotesco exigiria uma espécie de reconstrução a partir daquilo que foi destruído, pois esse

novo ser não seria mais humano ou animal mas os dois misturados. Assim o grotesco tentaria evidenciar o que é natural e igual a todos os homens e a todos os seres vivos, e a representação disso seria a soma dos diferentes “mundos” numa só criatura. Desta forma, o ser humano não é mais visto como um ser elevado, mas como parte de um todo, o que o destrona mas também o renova para uma vida livre da responsabilidade de se destacar dos outros seres. Tal fusão do corpo humano com o mundo exterior é comentada por Otto Runge, citado por Kayser (2003, p.56):

A paisagem corresponderia agora logicamente à proporção inversa, isto é, a de que os homens veriam a si mesmos e suas qualidades e paixões em todas as flores e plantas e fenômenos naturais. Torna-se muito nítido para mim, e estou cada vez mais seguro de que em todas as flores e árvores se escondem um certo espírito e conceito ou sensação humanos, e percebo claramente que isto deve ser ainda uma herança do paraíso...

Porém a visão positiva de que essa mistura de traços seria a metáfora de um renascimento, o que justificaria a fusão do homem com o mundo, não foi facilmente aceita pela linguagem oficial e literária.

Para dar um exemplo disso Bahktin (1993, p.280) analisa que “A partir do século XVI, as regras da linguagem tornam-se muito mais severas e as fronteiras entre a linguagem familiar e a oficial, bastante claras”.

Dessa forma a concepção aceita pelo grotesco de que o homem deveria se abrir para o mundo para poder recebê-lo e ser recebido, não é considerada válida para o que Bahktin (1993, p.281) denomina de “novo cânon”.

“O corpo do novo cânon é *um único corpo*: não conserva nenhuma marca de dualidade; basta-se a si mesmo, fala apenas em seu nome; o que lhe acontece só diz respeito a ele mesmo, corpo individual e fechado”.



Dessa forma, segundo Bahktin (1993, p.278), por muito tempo o modo grotesco de representação do corpo predominou na linguagem não oficial, principalmente quando essas imagens corporais tinham relação com o riso.

Este é o caso da obra *Vida de Esopo*, na qual aparece a menção a um corpo grotesco associado a situações cômicas. Uma dessas situações acontece quando Esopo vai ser vendido ao traficante Ofélio, pois este último, quando o vê, se espanta e quase desiste da compra.

Esse aí é uma touceira de bambu ou um ser humano? Esse aí, se não tivesse voz, se diria que era ou tacho com pés, ou um pote de comida ou um ovo de ganso! Zenas, eu te recrimino! Por que você me fez dar meia-volta, se eu já estava em condições de concluir meus compromissos de viagem, como se você tivesse uma boa mercadoria para me vender, e não essa tranqueira? (*Vida de Esopo*, § 14)

As considerações que Ofélio faz de Esopo reforçam o grotesco, pois elas associam traços humanos a seres não humanos. Porém não existe aqui a intenção de renascimento, mas somente de uma depreciação que leva ao riso, e que, como já foi dito anteriormente, desmascara um defeito moral de quem ri.

As atividades do corpo humano também servem de tema para o grotesco, principalmente as necessidades fisiológicas.

Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os *atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo* ou nas *do corpo antigo e do novo...* (BAHKTIN, 1993, p. 277)

Num determinado momento Esopo conta a história de um príncipe que evacuou a própria inteligência. Nessa passagem além da imagem de uma atividade corporal considerada grotesca, há também o rebaixamento do raciocínio.

E Xanto (diz) a ele: “Você pode me dizer por que razão, quando cagamos, olhamos fixamente para nossas fezes?” Esopo: “É que em tempos de outrora houve um filho de um rei que, por conforto e luxúria, permanecia sentado cagando durante longo tempo, por tanto tempo até que sem se dar conta cagou a própria inteligência. E desde aquele tempo os homens ficam agachados enquanto cagam, por medo de que eles também caguem as próprias inteligências. Mas não fique nem um pouco preocupado com isso: de jeito nenhum você vai cagar a sua, pois inteligência é o que você não tem!” (*ibid.*, § 68).

O rebaixamento é, segundo Bahktin (1993), característica do grotesco e, nesse caso, ele é ainda maior, pois Esopo diz que Xanto nunca evacuará o que ele não tem. Assim observa-se que o rebaixamento ocorre, nesta obra, em duas direções: dos outros personagens para com Esopo e vice e versa. Porém há objetivos diferentes envolvidos nesses dois casos, pois quando é o fabulista que é alvo da depreciação, como já foi dito anteriormente, não é sobre ele que recai a crítica, mas quando o contrário acontece, quem está sob julgamento é exatamente aquele que sofre o rebaixamento.

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora. (BAHKTIN, 1993, p. 325)

Desse modo é possível perceber a importância do elemento grotesco dentro da obra *Vida de Esopo*, pois, além de contribuir para as cenas cômicas, ainda reafirma a intenção de desmistificar certos valores sociais.

## 2.6 A competência discursiva de Esopo

Assim como Sócrates e Homero, Esopo também suscita dúvidas em relação a sua real existência. Figura lendária ou histórica, o único aspecto inquestionável em torno da figura de Esopo é sua habilidade com as palavras. E é justamente essa eloquência que é enfatizada no romance *Vida de Esopo* e que será mais bem estudada neste capítulo.

Sendo completamente destituído de atrativos exteriores, Esopo consegue compensar essa carência com muita astúcia e inteligência e dessa forma vai galgando os degraus da sociedade.

Para analisar os inúmeros discursos presentes na obra, principalmente os realizados por Esopo, será preciso recorrer primeiramente às teorias de Austin (1990) que discorre sobre atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários.

É necessário, portanto, fazer um comentário sucinto sobre esses três atos.

O primeiro deles, segundo Austin (1990, p. 85), é o simples ato de dizer algo, e ao utilizar a fala, faz-se uso dela de determinada maneira, ou seja, aplica-se um determinado sentido ou intenção, o que já é a realização de um ato ilocucionário. É o que explica Austin (1990, p. 89) na seguinte citação: “[...] a realização de um ato nesse novo sentido como sendo a realização de um ato ‘ilocucionário’, isto é, a realização de um ato *ao* dizer algo, em oposição à realização de um ato *de* dizer algo”.

Ocorre que ao dizer algo, e aplicar à fala alguma intenção, acaba-se por produzir efeitos no interlocutor. Essas conseqüências provocadas fazem parte do ato perlocucionário:

Dizer algo freqüentemente, ou até normalmente, produzirá certos efeitos ou conseqüências nos sentimentos, pensamentos, ou ações dos ouvintes, ou de quem está falando, ou de outras pessoas. E isso pode ser feito com o propósito, intenção ou objetivo de produzir tais efeitos. [ ] Chamaremos a realização de um ato perlocucionário ou perlocução. (AUSTIN, 1990, p. 90)

Austin (1990, p. 89) também avalia que o contexto da fala é muito importante, pois as situações acabam por explicar o uso de certas palavras: “[...] há alguns anos começamos a perceber com alguma clareza que a ocasião de um proferimento tem muita importância, e que as palavras utilizadas têm de ser até certo ponto ‘explicadas’ pelo ‘contexto’ em que devem estar ou em que foram realmente faladas numa troca lingüística”.

Tal relevância do contexto no discurso torna a análise que se pretende fazer mais completa e coerente, já que os discursos de Esopo e dos demais personagens serão estudados de acordo com cada situação em que se encontram.

Há ainda um outro tipo de discurso estudado por Austin (1990, p.21), os discursos performativos, que se definem por serem expressões que não descrevem e não declaram o que se pratica, assim como não são verdadeiras, nem falsas. São proferimentos que são os próprios atos, ou seja, dizer é fazer.

Cabe agora então destacar os atos ilocucionários e perlocucionários e performativos presentes no romance.

O primeiro deles ocorre quando Esopo já está em poder de Ofélio e pede a seus companheiros que o deixem viajar com a carga mais leve: “Peço a vocês, companheiros de escravidão, visto que sou recém-comprado e tenho corpo sem vigor, permitam que eu transporte a carga pequena e leve”.Então eles disseram: “Não transporte nada, de jeito nenhum”. (*Vida de Esopo*, § 17)

Dessa forma Esopo tenta convencê-los de que não possui força física para suportar uma carga muito pesada. Seu apelo é atendido, como se percebe pela resposta que obtém. Tal resposta pode ser considerada o efeito conseguido através de suas palavras, o que se caracteriza como um ato perlocucionário.

Nesta citação é preciso que se destaque o uso que Esopo faz do verbo *pedir*, pois ao pronunciá-lo advoga em favor dele mesmo. Segundo Austin (1990, p.123), verbos que consistem no exercício de direitos ou influências são classificados como exercitivos.

“Um exercitivo consiste em tomar uma decisão a favor ou contra um determinado curso da ação, ou advogá-la”.[ ] Suas conseqüências podem ser que outros sejam ‘compelidos’ ou ‘autorizados’ ou ‘não autorizados’ a fazer certos atos”. (AUSTIN, 1990, p. 126)

Os exercitivos fazem parte das classes de força ilocucionária, constituídas de verbos classificados de acordo com a intenção com que são usados. Austin (1990) distingue cinco classes gerais que ele denomina de: veriditivos, exercitivos, comissivos, comportamentais e expositivos.

Algumas dessas classes figurarão ao longo do romance e serão melhor definidas na medida em que forem aparecendo.

No episódio em que Xanto se encontra pela primeira vez com Esopo, este tenta convencer aquele a comprá-lo usando o seguinte argumento, que pode ser entendido como um ato ilocucionário: “Não contemple meu aspecto, mas examina de preferência minha alma.” (*ibid.*,§ 26).

Diante dessas palavras Xanto interroga o escravo sobre o que seria o aspecto e Esopo lhe responde com uma espécie de metáfora: “Uma coisa que freqüentemente acontece na taverna quando lá vamos comprar vinho: avistamos vasilhas de aparência feia, mas de boa qualidade pelo sabor.” (*ibid.*,§ 26).

Fica claro que a intenção de Esopo é mostrar a Xanto que a aparência pode enganar e que ele pode ser muito útil. Convencido da inteligência de Esopo, o filósofo resolve comprá-lo.

Quando os dois estão indo para a casa de Xanto, Esopo vê que seu amo, ao invés de parar para fazer suas necessidades fisiológicas, urina enquanto caminha. Tal atitude o leva a pensar que

se seu amo não pára nem para urinar, ele, como escravo, terá que trabalhar muito, sem direito a descanso algum. Desesperado suplica para que Xanto o venda, reação esta que o filósofo não entende, Esopo então lhe explica o porquê de sua preocupação e Xanto procura convencê-lo de que tentou evitar três coisas ao não parar para urinar:

“Você vê que o sol está a pique e abrasa a terra com o calor. Quando urino parado em pé, o chão fervente queima meus pés e a acrimônia da urina sobe até minhas narinas e o sol abrasa minha cabeça. Querendo evitar essas três coisas, urinei andando”’. (*ibid.*, § 28)

Dessa forma Xanto consegue se fazer entender, demonstrando que fez o que fez não para não interromper a caminhada, mas para não queimar os pés e a cabeça, e para não sentir nenhum mau cheiro. Tal discurso é um ato ilocucionário (explicação) que produziu um ato perlocucionário (tranquilização de Esopo), ou seja, o escravo se convence e, não mais temeroso, segue seu caminho.

Chegando à casa do filósofo, Esopo causa algumas reações devido a sua aparência física. A esposa de Xanto ameaça seu marido dizendo que vai abandoná-lo. Esopo então percebe que o que ela queria era um amante e começa a fazer afirmações com a intenção (ato ilocucionário) de assustá-la com sua astúcia, demonstrando que pode desmascará-la.

“ ‘Isto é para ti, mulher: você quer que teu marido saia por aí e compre um escravo de boa idade, bem bonito, de belo talhe, de belos olhos, loiro.’ A mulher de Xanto disse: ‘Para quê?’ Esopo diz: ‘Para que o belo escravo te acompanhe à sala de banho, em seguida o belo escravo tire de teu corpo o manto, e depois o belo escravo, quando você estiver saindo do banho, jogue sobre teu corpo o pano fino e, sentado ao teu lado, calce em teus pés os sapatos, e depois brinque com você e corresponda ao teu olhar como a uma coisa muito agradável comprada a preço de prata, em seguida corresponda a teus sorrisos e, enquanto você o olha, fica excitada e o chama ao teu quarto a fim de que ele esfregue teus pés, e depois, aturdida, o aperte em seus braços e o beije ternamente e pratique as coisas que te convém por vergonhoso excesso, e o filósofo se veja coberto de vergonha e de escárnio’”. (*ibid.*, § 32)

As palavras de Esopo acabam convencendo (ato perlocucionário) a esposa de Xanto a permanecer em casa e aceitar o novo escravo, pois percebe que este último é esperto: “Pel as Musas, o baixinho me parece contundente e espirituoso. Faço as pazes com ele, então.” (*ibid.*, § 32)

Algum tempo depois, Esopo é incumbido por Xanto de levar uma cesta de comida a sua mulher. Porém o filósofo comete um erro, pois ao dar esta tarefa a seu escravo diz para que a cesta seja levada para “a benévola.”.

Esopo então pretendendo vingar-se da esposa de Xanto e mostrar a seu amo quem é que o realmente estimava, entrega a cesta para a cachorra. Quando Xanto volta para casa, espera encontrar sua mulher contente pelo agrado que teria recebido, porém ao invés disso a encontra furiosa. Compreendendo que tal reação só poderia ter sido causada por mais uma peripécia de Esopo, Xanto manda chamá-lo. Dessa forma, fica sabendo que quem recebera seu presente na verdade foi a cachorra e obtém a seguinte explicação de seu escravo: “Logo, você tinha que me ter dito ‘leve embora para minha mulher’ e não ‘para a benévola’. Pois não é essa que é benévola com você, e sim a cadela”. (*ibid.*, § 50)

Esopo tenta, com tais palavras, persuadir seu amo de que sua esposa não lhe tem nenhum carinho, nem respeito, porém não consegue atingir seu objetivo: “- Ves, señora, que no ha sido mía la culpa, sino del trabalenguas que ha armado éste. Encontraré un buen pretexto para azotarlo y vengarte”. (§ 50)

Percebe-se que o efeito conseguido pelo ato ilocucionário de Esopo não foi o pretendido, pois Xanto não reconhece que seu escravo queria ajudá-lo e acaba prometendo vingar-se dele. Assim o ato perlocucionário, neste caso, pode ser chamado de não intencional.

“Já que nossos atos são atos, sempre temos que nos lembrar da distinção entre produzir efeitos ou conseqüências que são intencionais ou não intencionais; e entre (I) quando a pessoa que fala tenciona causar um efeito que, contudo, não ocorre e (II) quando a pessoa que fala não tenciona causar um efeito ou tenciona deixar de causá-lo e, contudo, o efeito ocorre”.(AUSTIN,1990, p.92).

No episódio seguinte, Xanto diz a Esopo que vai convidar uns amigos para almoçar e pede que ele lhe faça “alguma coisa que seja bela ou tenha serventia na vida”. Diante de tal ordem Esopo pensa: “Pois eu vou lhe mostrar como não dar ordens tolas.” (*ibid.*, § 51)

Assim Esopo vai ao açougueiro e compra somente línguas para cozinhar. Depois de comerem línguas feitas de todas as maneiras, Xanto pergunta a seu escravo se não terão nada mais além daquilo e Esopo lhe diz que não. Então se irrita e acusa Esopo de não ter obedecido suas ordens de fazer algo de bom nesta vida, ao que Esopo responde:

Sou grato a você, porque me repreendes na frente desses homens amantes de argumentos. Você me disse ‘se existe uma coisa útil na vida, ou muito agradável ou importante, compre-a’. Logo, o que na vida existe de mais utilidade ou importância do que a língua? Fique sabendo que é graças à língua que toda filosofia e toda educação estão estruturadas. Sem língua nada existe, nem doação, nem aceitação nem compra. Ao contrário, graças à língua cidades se restabelecem, princípios e leis se definem. Portanto, visto que é graças à língua que toda a existência está constituída, melhor do que a língua não existe nada! (*ibid.*, § 53)

Mais uma vez Esopo demonstra sua eloquência fazendo um discurso sobre o poder da linguagem e convence (ato ilocucionário) a todos de que cumpriu de maneira adequada as ordens de seu amo: “ Os discípulos disseram: ‘Sim, pelas Musas! ele está dizendo coisas belas! Você é que errou, mestre!’” (*ibid.* , § 53)

Esta resposta é um exemplo de ato perlocucionário, dessa vez intencional.



No outro dia Xanto mais uma vez pede que Esopo lhe prepare um almoço para seus amigos, mas dessa vez pede que compre “alguma coisa podre ou abjeta”. Assim sendo Esopo serve línguas novamente e Xanto questiona sua atitude, pois ordenou o contrário da primeira vez. O escravo lhe responde então: “Que coisa abjeta existe a não ser graças à língua? Graças à língua existem inimizades, graças à língua existem complôs, ciladas, brigas, ciumeiras, disputas, guerras. Portanto, nada mais abjeto existe do que a imensa torpeza da língua”. (*ibid.*, § 55)

Apesar de demonstrar com inteligência como a linguagem pode ser usada para fins escusos, dessa vez Esopo não causa admiração, mas a revolta de todos, já que se sentem insultados pelo escravo. Portanto mais uma vez o ato perlocucionário provocado foi não intencional, pois um dos discípulos de Xanto se levanta e acusa Esopo de ser um escravo pérfido, ao que este último responde dizendo que seu ofensor não passa de um intrometido. Vendo nessa confusão o pretexto que estava esperando para se vingar de Esopo, Xanto pede para que o fabulista organize um outro banquete e convide alguém que não seja intrometido. Porém se seu convidado tomar parte do que não lhe for devido Esopo seria açoitado. E é o que acontece da primeira vez, pois o escravo só consegue encontrar alguém que não se intrometa em assuntos alheios na segunda tentativa.

Mesmo tendo sido exposto ao ridículo por Esopo diante de sua esposa e de seus discípulos, Xanto reconhece a sabedoria de seu escravo e sabe que precisa dele. Dessa forma, pede-lhe que lhe sirva com boa vontade ao que Esopo aceita, demonstrando ter afeto para com seu amo.

Sendo assim o tempo das “lições” termina e Esopo passa a auxiliar Xanto a se sair das situações constrangedoras.

A primeira delas acontece no episódio em que o filósofo, já bêbado, aposta com seus discípulos que é capaz de beber o mar: “faço uma aposta, empenhando minhas posses: se eu não o [o mar] beber até o fim, serei um indigente”. (*ibid.*, § 69)

Dessa forma Xanto se compromete a fazer algo impossível e somente no dia seguinte, já sóbrio, percebe o que fizera. Desesperado, pede a Esopo que o ajude: “Imploro-te, Esopo, se te é possível graças à tua argúcia, que descubra algum pretexto, por meio do qual eu vença ou anule a aposta”. (*ibid.*, § 70)

O verbo *implorar* é classificado por Austin (1990) como exercitativo que, vale a pena lembrar, caracteriza-se pelo exercício de direitos, ou seja, Xanto advoga em favor de sua causa.

Esopo então ensina a Xanto como convencer seus discípulos a anularem a aposta, e o filósofo então faz exatamente o que seu escravo lhe aconselhou: “Homens cidadãos, vocês sabem que muitos são os rios torrenciais e inesgotáveis que correm para o mar. E eu fiz aposta de que beberia o mar somente, e não juntamente os rios. Logo, que o meu adversário feche as bocas dos rios, para que eu não beba, juntamente com o mar, também os rios”. (*ibid.*, § 73)

Assim diante de tal discurso e da condição impossível de ser cumprida, Xanto consegue convencer (ato ilocucionário) a todos de que a aposta deve ser anulada: “Mestre, você é grande! A vitória é sua, estou de acordo. Meu apelo é que anulemos a aposta!” (*ibid.*, § 73)

Tal resposta pode ser entendida como um ato perlocucionário.

Há um outro momento em que Xanto precisa recorrer à sabedoria de Esopo. É quando o filósofo é convocado pelo povo de Samos a interpretar um presságio, pois, não sabendo como proceder, precisa mais uma vez de seu escravo.

Esopo então se apresenta ao povo e não é bem recebido, já que acaba sendo julgado por sua aparência. Diante dos risos e dos insultos, faz o seguinte discurso.

-Homens de Samos, por que mantêm os olhos fixos em mim e me escarnecem? Não é o aspecto que devem contemplar, mas sim examinar o pensamento. Pois é absurdo recriminar o espírito de um homem por causa do feitio de seu tipo físico. Muitos que têm uma figura péssima possuem espírito sensato. Que ninguém, portanto, ao ver o tamanho diminuto de um homem, faça censuras àquilo que não está acessível à visão, ou seja, o espírito. Pois um médico, ao ver o paciente, não perde a esperança, mas ao tocar a ferida reconhece seu poder. Ao examinar o barril, se uma pessoa não prova do que está dentro dele, quando saberá como ele é? (*ibid.*, § 88)

Demonstrando sabiamente que não se deve julgar a essência, ou a inteligência de uma pessoa por sua aparência, Esopo se utiliza de algumas metáforas como a do médico diante do paciente e da aparência de um barril, ou seja, imagens de situações cotidianas que estão mais próximas das pessoas e que, portanto, as fazem entender melhor e dão maior força persuasiva a esse ato ilocucionário.

Neste mesmo episódio Xanto se vê obrigado pelos sâmios a dar a liberdade a Esopo: “Xanto, após a apreciação do povo dos sâmios, deixa Esopo partir em liberdade”. (*ibid.*, § 90).

Pelo simples fato de dizer que Esopo pode partir em liberdade, Xanto transforma seu escravo em cidadão, portanto, mais uma vez o ato de dizer algo também é uma ação, o que caracteriza este proferimento como performativo.

Um outro tipo de discurso metafórico utilizado na obra, dessa vez não proferido por Esopo, são os enigmas que Nectanebo, rei do Egito, expõe para que o fabulista resolva.

O primeiro enigma é o seguinte: “Mandei trazer da Hélade as éguas prenhes; se elas ouvem a relinchar os cavalos da Babilônia, abortam”. (*ibid.*, § 117)

Com o intuito (ato ilocucionário) de colocar à prova a sabedoria de Esopo, Nectanebo acaba provocando um ato perlocucionário não intencional, pois ao ouvir as palavras do rei, Esopo ordena a seus escravos que lhe tragam um gato. Quando o animal lhe é trazido, começa por açoitá-lo, o que deixa os egípcios indignados, já que o gato é para eles a imagem da deusa Bubastis. Chamado por Nectanebo para se explicar, Esopo diz que fez o que fez porque o gato, durante aquela noite, havia matado um galo de Licurgo. Nectanebo, irritado, lhe diz:

-Não tem vergonha de mentir em público? Pois como um gato conseguiria, em apenas uma noite, mudar-se do Egito para a Babilônia? Então Esopo disse: “Como as éguas daqui conseguem ouvir as éguas relincharem em minha terra, e abortar?” (*ibid.*, § 118)

Portanto o primeiro enigma é resolvido. Mas Nectanebo não se dá por satisfeito e manda chamar os profetas de Heliópolis a fim de que exponham questões para que Esopo as resolva, e então lhe é apresentado mais um enigma.

Há um certo templo e só uma coluna, e em cima da coluna há doze cidades, e cada uma dessas está coberta com trinta vigas, e ao redor de cada uma delas doze mulheres estão correndo. Então Esopo disse: “Entre nós, crianças solucionam esse problema! Logo, o templo é o mundo, por abarcar tudo o que existe; a coluna é o ano, por mantê-lo fixo em segurança; e as doze cidades sobre ela são os meses, pelo fato de eles serem continuamente os regentes; as trinta vigas são os trinta dias que cobrem o tempo; e as duas mulheres que circulam ao redor são o dia e a noite; pois um vem após o outro”. (*ibid.*, § 120)

Sendo assim, mais uma vez a intenção (ato ilocucionário) de pôr à prova é mal sucedida - pois Esopo resolve o enigma – provocando assim um ato perlocucionário não intencional, pois Nectanebo é finalmente vencido e entrega tributos de três anos para a Babilônia.

Assim, Esopo mostra que sabe escolher o melhor tipo de discurso para cada situação.

Até o momento foram estudados os proferimentos de Esopo e de outros personagens de acordo com suas intenções, para explicitar os atos ilocucionários, e das reações conseguidas por eles, como exemplo de atos perlocucionários. Tendo em vista a competência discursiva de Esopo, ou seja, sabendo-se que tudo o que o fabulista consegue é através de seus discursos, é preciso salientar o quanto se fez importante o estudo dos atos realizados por ele, já que seus proferimentos vão direcionando a narrativa, seja da forma pretendida – atos ilocucionários intencionais – ou não – atos ilocucionários não-intencionais.

Porém, os discursos usados por Esopo ainda não foram esgotados. Embora já se tenha analisado aqueles nos quais o escravo se utiliza de metáforas, ainda faltam os que, além de serem atos ilocucionários e produzirem atos perlocucionários, foram construídos com base numa narrativa, também com linguagem figurada, e que exigem uma interpretação do ouvinte: as fábulas.

A primeira delas é dirigida à esposa de Xanto, no momento em que ela se decepciona com a figura de Esopo, pois esperava um escravo belo para ser seu amante. Desmascarada pelo recém chegado, explica-se dizendo que Afrodite a fez sonhar com a chegada de um “escravo bem bonito”. Esopo então lhe diz:

Não fique embaraçada, senhora, por ter sido atropelada pelas visões do sonho. É que nem todos os sonhos são verdadeiros. Zeus concedeu a mântica como agrado ao chefe das Musas, que a implorava, de modo a superar também todos os deuses ligados a oráculos. Então o chefe das Musas era admirado por todos os homens e, por considerar que excedia em inteligência a todos os demais deuses, era o mais fanfarrão entre todos os outros. Por isso o deus mais poderoso que ele se irritou e, não querendo que ele tivesse tanta força junto dos humanos, plasmou alguns sonhos como verdadeiros, aqueles que diziam nos sonhos quais coisas estão para acontecer.

E o maioral das Musas, reconhecendo que ninguém teria mais precisão de sua mântica, pediu a Zeus que se reconciliasse com ele e não o destituísse da mântica. E ele [Zeus] após reconciliar-se com ele, mesmo

assim plasmou outros sonhos para os humanos de modo que em sonhos lhes apontassem falsidades, a fim de que, confusos quanto à exatidão, de novo debandassem para a mântica daquele que a iniciara. É justamente por esse motivo que quando o sonho previamente moldado se apresenta, manifesta-se verdadeira a visão do sonho. De modo que, então, não se espante por ter visto uma coisa em sonho e ter ocorrido outra. Pois o que você tinha visto não era o primeiro, mas um dos falsos, que se apresentou enganando-te com falsidades oníricas. (*ibid.*, § 33)

Primeiramente é preciso que se justifique a análise desse discurso de Esopo como uma fábula. Tipo de discurso veiculado possivelmente desde o século XVIII a.C, a fábula foi e é utilizada por inúmeros povos. Diante de seu caráter universal, é impossível não questionar como defini-la, já que toma a forma da cultura na qual foi inserida.

Segundo Maria Celeste Consolin Dezotti (2003, p.22), mesmo levando-se em consideração as diferenças que a fábula possui de um povo para outro – como por exemplo em relação à estrutura, aos temas e às figuras escolhidas – é possível chegar a sua essência: “[...] fábula é um ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa”.

Porém, mesmo que a fábula possua o narrar em sua essência, há nela algo mais do que o simples ato de contar uma história. Este algo mais é o discurso alegórico.

A palavra alegoria possui o morfema *allos* em seu étimo e significa outro, fato este que já contribui para a sua compreensão. É que a alegoria representa algo que está em outro lugar, ou seja, quando se diz que a fábula possui um discurso narrativo construído alegoricamente, isso quer dizer que a narrativa leva a algo fora de si mesma. Assim, como afirmou Dezotti, a narrativa na fábula é um meio de expressar o mostrar, o censurar, o recomendar, o aconselhar, o exortar e etc.

Portanto, a história contada pelo fabulista tem sempre um objetivo em suas entrelinhas, há sempre um segundo sentido a ser buscado.

Em relação à estrutura da fábula, embora haja muitos estudiosos que vêem nela a presença de apenas dois discursos – o narrativo e o moral - Susan Suleiman (1977) e Alceu Dias Lima (1984), não concordam com essa afirmação. Sendo assim é necessário recorrer a uma definição que Susan Suleiman (1977, p.20) faz da fábula em seu texto *A narrativa exemplar: parábola, fábula, romance de tese*:

Constata-se, em primeiro lugar, que todas as fábulas contam uma história; em segundo lugar, que a maior parte das histórias são acompanhadas de enunciados interpretativos ou pragmáticos da parte do narrador extradiegético; em terceiro lugar, que esses enunciados são sempre dirigidos ao narratário extra-diegético (i.é. ao leitor virtual) e traz uma verdade geral que esse é levado a aplicar a sua própria vida.

Aplicando-se essas palavras de Suleiman (1977) ao discurso de Esopo transcrito acima percebe-se que a afirmação de que se trata de uma fábula é verdadeira. Logo de início ela diz que toda fábula conta uma história. No discurso de Esopo narra-se o episódio em que Zeus presenteia Apolo com um manto que permitia a este último proferir oráculos verdadeiros. Porém o chefe das Musas acaba por se tornar presunçoso e se auto elege o mais inteligente dos deuses. Zeus então castiga Apolo e concede aos homens o dom de ter sonhos premonitórios. Assim os homens não mais tinham a necessidade de consultar o oráculo de Apolo e ele, arrependido, suplica que Zeus o perdoe. O senhor dos deuses se reconcilia com Apolo e fabrica para os homens sonhos falsos, pois assim, vendo-se enganados por suas visões, vêem-se forçados a recorrer novamente ao oráculo.

A essa apresentação de uma história dentro da fábula Suleiman (1977, p.09) chama de nível narrativo.

Há ainda um outro enunciado dentro da fábula, identificado por Suleiman (1977) como interpretativo ou pragmático. Quando Esopo diz: “É justamente por esse motivo que quando o sonho previamente moldado se apresenta, manifesta-se verdadeira a visão do sonho” ele na verdade está explicando o que sua história quis dizer. Este momento da fábula é, segundo Suleiman (1977, p.11), definido como nível interpretativo (ou discurso moral, como é chamado por inúmeros estudiosos), que ajuda o leitor/ouvinte a entender a história para que dela tire suas conclusões, ou seja, ajuda o leitor a compreender a alegoria utilizada: “(...) o próprio do discurso interpretativo é comentar a história para resgatar o sentido dela (esse último podendo ser resumido por uma generalização)”.

Suleiman (1977, p. 11) completa sua definição de fábula dizendo que esse enunciado interpretativo é dirigido a um narratário extra-diegético, que no caso, é a esposa de Xanto. Há ainda um outro nível analisado pela estudiosa, o nível pragmático, que se caracteriza por subentender que o leitor/ouvinte conseguiu compreender a fábula, e a partir disso impõe uma ação: “... o próprio do discurso pragmático é derivar do sentido assim resgatado uma regra de ação, que terá a forma de um imperativo dirigido ao destinatário (leitor ou ouvinte) do texto”. (p. 11)

Essas características podem ser encontradas no momento em que Esopo diz “De modo que, então, não se espante[...]” pois ele impõe uma regra de ação para a esposa de Xanto, ou seja, “traz uma verdade geral” que ela deverá “aplicar a sua própria vida”.

Alceu Dias Lima (1984, p.64) aponta que há um outro discurso na fábula, que está “sintaticamente exterior tanto à história em si quanto à moral da fábula”. Esse discurso recebe o nome de metalingüístico e se caracteriza por denunciar de forma mais explícita a presença do narrador(enunciador) dentro da fábula (enunciação).



“A presença da palavra moral, ou, o que dá na mesma, a mudança de tom (para mais grave) que a leitura da moral em si exige[ ] trai de modo inequívoco a existência do narrador, isto é, daquele que enuncia, do responsável enfim, pela enunciação”.(LIMA, 1984, p. 64-65)

Como se percebe pelas palavras de Lima (1984), o discurso metalingüístico possui algumas marcas, que podem ser o uso de procedimentos gráficos, ou, como se cita acima, a própria mudança de tom na leitura.

Não ler o discurso metalingüístico da fábula, seja qual for a maneira pela qual se exprime: seja pela simples palavra moral, seguida de dois pontos e em destaque, encabeçando parágrafo, depois da história, ou como faz o grego com seu *ho mythos deloi*, ‘a fábula mostra’. [ ] ou mesmo pela simples mudança de entoação que se dá à prolação do enunciado, não ler esse discurso é, no mínimo, deixar incompleta a tarefa lingüística de análise do discurso pelo qual o texto da fábula se atualiza. (*ibid*, p. 64)

Assim sendo, para completar o estudo da fábula contada por Esopo para a esposa de Xanto, é preciso que se destaque o discurso metalingüístico presente nela. Apesar de o responsável pela enunciação estar bastante explícito neste caso, já que o próprio Esopo – transformado em personagem – é quem profere sua fábula, no momento em que diz “É justamente por esse motivo” e “De modo que”, sua intervenção na história se torna mais forte. Pode-se pensar que o que ocorre aqui é tanto uma mudança de entoação como a presença de elementos coesivos que têm por função resgatar aquilo que foi dito, para ser melhor explicado, ou ainda, explicado de uma outra maneira.

Dezotti (2003, p.27) destaca em seu texto que as fábulas, nunca se limitam a um só tipo de narrativa, ao contrário disso, suas histórias são muito variadas. Dessa forma a autora descreve seis narrativas diferentes, das quais as fábulas se serviam. A primeira delas seria a *anedota*, história da qual fazem parte somente personagens humanas. O segundo tipo seria a *etiologia*, que

tem por objetivo explicar a origem de algum aspecto do mundo natural. Existem também as *narrativas zoológicas* e o *conto maravilhoso*, sendo que aquele dá conta de algum comportamento da espécie animal, e neste as personagens precisam vencer algumas provas. Há ainda o *provérbio apológico* – histórias que resumem máximas – e o *mito* – narrativa na qual participam os deuses.

Dessas seis narrativas diferentes apenas três figuram no romance *Vida de Esopo* e o primeiro exemplo a ser citado é a fábula até então analisada. Como já foi dito anteriormente, nela há uma história que explica porque os homens possuem sonhos enganosos, portanto mostra-se a origem de um aspecto do mundo natural, o que é a definição de etiologia.

Os outros dois tipos de narrativa que aparecem serão comentadas em momento oportuno.

Ainda sobre a primeira fábula contada por Esopo, é preciso lembrar que ela pode ser analisada como um ato ilocucionário, já que foi dita com a intenção de convencer a mulher de Xanto que nem todos os sonhos são verdadeiros.

Esopo conta sua segunda fábula no momento em que o povo de Samos lhe pede um conselho, pois não sabem se devem submeter-se ao rei Creso, ou lutar por sua liberdade.

Certa vez Zeus ordenou a Prometeu que mostrasse aos homens dois caminhos, um, da liberdade, e outro, da escravidão. E o caminho da liberdade ele o fez, desde o início, áspero, de difícil percurso, escarpado e sem água, forrado de estrepes, completamente perigoso, e, no final, era um prado plano, com passeios, cheio de bosques de frutas, e com água, para que se alcançasse o repouso, com o fim dos sofrimentos. Já o caminho da escravidão ele o fez, desde o início, um prado plano, com uma paisagem muito florida, agradável e com muita suavidade, e, no final, ele era de difícil percurso, completamente ressequido e escarpado. (*ibid.*, § 94)

Esta fábula também apresenta o nível narrativo, mas diferentemente da primeira, não possui os níveis interpretativo e pragmático. Suleiman (1977, p.11) prevê esses casos nas parábolas, e seus comentários a respeito disso podem ser aplicados às fábulas também. Segundo ela a ausência dos outros dois níveis exige uma participação mais ativa do leitor/ouvinte, já que é ele que vai preencher os espaços vazios:

Nos dois casos, é o destinatário que deve completar o enunciado ausente. O modelo é, portanto, apesar de tudo, realizado (o enunciado ausente está virtualmente presente, ele espera o destinatário para ser atualizado), mas não de uma forma tão simples como nós tínhamos considerado. O destinatário participa, de fato, da elaboração do texto, que depende de sua competência para ser realizado plenamente.

Dezotti (2003, p.22) também comenta essa possibilidade de a fábula aparecer sem o discurso moral, o que para ela é um recurso lúdico válido já que o ouvinte se vê obrigado a desvendar a fábula.

Essa tarefa é cumprida graças a deduções feitas a partir da narrativa – único nível que nunca pode ser oculto, pois sua dedução seria impossível – e no caso da fábula acima, os níveis interpretativo e pragmático podem ser representados pelo próprio contexto em que se encontra o povo de Samos, ouvintes de Esopo.

Prova de que os sâmios completaram a fábula de Esopo é o seguinte comentário do narrador: “Então os sâmios, reconhecendo o proveito das fábulas de Esopo, bradaram unânimes ao carteiro: ‘o caminho áspero’. (*ibid.*, § 95)

Outra peculiaridade dessa fábula é que seu discurso metalingüístico se apresenta antes dela, quando Esopo responde aos sâmios : “Não darei minha opinião. Vos direi com uma fábula”. (*ibid.*,§ 93)

Dessa forma, o objetivo alegoricamente representado pela história de aconselhar os sâmios a escolherem a liberdade (ato ilocucionário) foi atingido, como a própria reação do povo mostra (ato perlocucionário).

Quando Creso, rei dos lídios, toma conhecimento de que o povo de Samos não irá se entregar tão facilmente, e que tal atitude foi influenciada por Esopo, manda que seu conselheiro negocie este último em troca da paz com aquele país.

Assim sendo, os sâmios aceitam entregar Esopo para não sofrerem com uma guerra, mas antes de ir o ex-escravo conta a seguinte fábula, com o intuito (ato ilocucionário) de mostrar a eles que não agiram corretamente.

Pois eu digo que, nos bons tempos em que falavam a mesma língua os animais e os homens, os lobos e as ovelhas declararam guerra entre si. E os lobos, enquanto sobrepujavam, dilaceravam cruelmente as ovelhas, mas os cães se tornaram aliados das ovelhas e passaram a afugentar os lobos. Vítimas das perseguições dos cães, os lobos enviaram um embaixador às ovelhas. Então o lobo chegou, postou-se no centro como um orador e pôs-se a dizer às ovelhas: “Se vocês não querem nem atacar nem sofrer ataques, dêem-nos os cães renegados, e com toda a segurança podem dormir, sem nenhuma suspeita de guerra”. E as ovelhas, que eram tolas, se deixaram persuadir e entregaram os cães renegados. Os lobos, então, os fizeram em pedaços. Portanto, de acordo com a fábula vocês não deviam trair a esmo as pessoas úteis. (*ibid.*, § 97)

Pode-se notar, nesta fábula, a presença do nível narrativo – história da guerra entre ovelhas e lobos – e do nível interpretativo e pragmático, que se encontram juntos no discurso moral, já que Esopo, ao explicar que o mesmo que aconteceu com as ovelhas pode vir a se repetir com os sâmios – “Portanto, de acordo com a fábula” – também impõe uma ação a eles: “[...] vocês não deviam trair a esmo as pessoas úteis”.

O discurso metalingüístico também se faz presente através do elemento coesivo “Portanto”.

É preciso ainda que se aponte uma característica diferente desta fábula em relação aos seus personagens. Se nas anteriores figuravam deuses e homens, nesta animais vivenciam a história. Mas, como o próprio Esopo deixa claro, são animais que falam, enganam e traem, ou seja, possuem características e fraquezas humanas. Diz-se então que ocorreu uma humanização dos animais, característica esta bastante recorrente nas fábulas. Entretanto, se os personagens da história são animais humanizados, os da moral são seres humanos (o povo de Samos).

“Quanto aos atores humanos da fábula, figurativizados ou não, são eles os instalados na moral para retomarem, em plano virtual, o programa narrativo atualizado na história”. (LIMA, 1984, p.67).

Através do exemplo das ovelhas, Esopo faz com que o povo se arrependa (ato perlocucionário) de tê-lo entregado e pedem para que ele fique. Porém Esopo decide ir ao encontro de Cresos e ao chegar precisa convencer (ato ilocucionário) o rei de dos lídios a não matá-lo. Para tanto conta uma fábula.

Pois eu digo que, nos bons tempos em que falavam a mesma língua os animais e os homens, um pobre que não tinha comida apanhou insetos, esses chamados cigarras, e após salgá-los, vendia pelo preço à mostra. Mas ao apanhar uma certa cigarra, quis matá-la. E ela, ao ver o que ia acontecer, disse ao homem: “Não me mate em vão. Pois não estraguei nem espiga, nem ramo, nem broto, nem causei dano para as pontas novas. Ao contrário, com a harmonia compassada de minhas asas e pés, entô canções úteis. Sou o repouso dos caminhantes”. O homem, sensibilizado por suas palavras, liberou-a para viver com a mãe no deserto. Assim, também eu me lanço aos teus pés, tenha piedade de mim! Pois nem sou forte para destruir um exército, nem tenho panca para prestar falso depoimento contra alguém e, graças à beleza de meu semblante, fazer que ela se convença de modo errado. Com um corpo vulgar, profiro coisas sensatas como auxílio para os mortais”. (*ibid.*, § 99)

Creso, ao ouvir estas palavras, fica surpreso com a perspicácia de Esopo e resolve permitir que ele continue vivo (ato perlocucionário).

Novamente é proferida uma fábula que possui os três níveis definidos por Suleiman. Assim sendo, depois de contar a história, Esopo procura explicá-la, dizendo que “Assim, também eu me lanço aos teus pés”, ou seja, deixa clara a ligação entre a história que contou e a situação em que se encontra, o que permite a identificação desse enunciado com o nível interpretativo. Segue-se o pedido de Esopo para que Creso tenha piedade dele, o que é a tentativa de incutir uma regra de ação, portanto característica do nível pragmático.

O discurso metalingüístico mais uma vez é representado por um elemento coesivo – “Assim, também eu” - que tem a função de retomar e explicar o que foi dito.

Depois de muito viajar Esopo decide ir a Delfos antes de se instalar definitivamente na Babilônia. Porém lá chegando, percebe que os délfios não lhe dão atenção, e isso o irrita de tal maneira que acaba ofendendo seriamente aquele povo, dizendo que todos eles eram descendentes de escravos. Por ter dito tal injúria Esopo acaba sendo vítima de um arдил planejado pelos magistrados de Delfos, e é preso acusado de roubar um objeto do templo de Apolo, objeto este depositado em sua bagagem com o propósito de prejudicá-lo.

Esopo tenta dizer em vão que é inocente, mas compreende o verdadeiro motivo de sua prisão e reconhece que não tem saída.

Um amigo fica sabendo do que aconteceu e vai visitar Esopo na cadeia. Entre lágrimas pergunta a ele porque estava passando por tudo aquilo, ao que o prisioneiro responde com uma fábula.

Após sepultar o marido, uma mulher sentou-se diante do túmulo dele e ficou chorando sem parar. Nisso um lavrador a viu e sentiu desejo de fazer sexo com ela: largou os bois acomodados na lavoura, foi até ela e pôs-se a fingir que chorava. Ela então parou de chorar e perguntou “por que você está chorando?” Disse o lavrador: “sepultei uma boa e sábia esposa e, quando choro, suavizo minha dor”. E ela : “Também eu fiquei sem um bom marido e, agindo assim, alivio o peso da dor.” Então ele falou para ela: “Se, de fato, sucumbimos aos mesmos infortúnios e à mesma sorte, por que não tentamos nos conhecer um ao outro? Eu vou gostar de você como ele e você goste de mim como marido.” Com essas palavras persuadiu a mulher. Mas enquanto fazia sexo com ela, alguém soltou os seus bois e os enxotou. Então o lavrador, quando se deu conta e não encontrou os seus bois, pôs-se a gritar, lamentando-se do fundo da alma. E a mulher: “Por que está chorando?” E o lavrador: “Ê mulher, é agora que tenho que bater no peito.” De modo que também você me pergunta por que estou me lamentando, se eu próprio contemplo a sorte que me persegue? (*ibid.*, § 129)

Utilizando a fábula com o objetivo (ato ilocucionário) de responder à pergunta que lhe foi feita, Esopo compara seu lamento ao do camponês, personagem da história (nível narrativo), e deixa esse paralelo bem claro no discurso moral (nível interpretativo) quando diz “De modo que também você me pergunta por que estou me lamentando, se eu próprio contemplo a sorte que me persegue?”. Percebe-se que não há aqui a imposição de uma regra de ação, apenas deixa-se explícito, através do discurso metalingüístico “De modo que também”, a conformidade entre as duas situações.

O amigo de Esopo então lhe pergunta (ato perlocucionário) porque ocorreu a ele ofender os délfios em sua própria cidade, quer dizer, onde estava sua dialética e seu conhecimento. Esopo então conta outra fábula para responder (ato ilocucionário) as perguntas de seu amigo.

Uma mulher, mãe de uma filha boba, pedia a todos os deuses que a filha adquirisse inteligência. E muitas vezes a virgem ouviu a mãe a fazer a prece. E então, certa vez, quando foram ao campo, ela deixou a mãe do lado de fora da granja e lá dentro, viu que uma mula era forçada por um homem. Então ela perguntou ao homem: “O que você está fazendo?” E ele: “Estou introduzindo inteligência nela”. E a moça boba se lembrou da

prece e disse: “Introduza inteligência em mim também!” E o homem tentava resistir à luxúria, dizendo: “Não há nada mais desagradável do que uma mulher!” E ela: “Talvez não tenha razão, senhor! Minha mãe ficará muito agradecida a você e lhe dará o pagamento que pedir. Pois ela faz preces para que eu tenha inteligência”. Então ele a desvirginou. Cheia de alegria, ela correu até a mãe e disse: “Mãe, tenho inteligência!” E a mãe: “Como foi que adquiriu inteligência, filha?” Então a boba contou: “Um certo homem introduziu em mim uma coisa vermelha robusta que corria para dentro e para fora”. Após ouvir o relato da filha, disse: “Minha filha, você perdeu também a inteligência que tinha antes!” Situação semelhante ocorreu comigo também, amigo, pois perdi também a inteligência que eu tinha antes quando vim para Delfos”. E a chorar muito o amigo dele foi embora. (*ibid.*, § 131)

Esta fábula possui a mesma estrutura da anterior. Ao nível narrativo, segue-se o interpretativo “Situação semelhante ocorreu comigo também, amigo, pois perdi também a inteligência que eu tinha antes quando vim para Delfos”, o qual foi introduzido pelo discurso metalingüístico “Situação semelhante ocorreu comigo também” que demonstra a semelhança entre a ficção e a realidade de Esopo, sem sugerir qualquer regra de ação.

Cabe comentar ainda sobre essas duas fábulas o fato de elas representarem o que Dezotti (2003) destaca como anedotas, já que em ambas histórias figuram somente personagens humanas.

Assim o amigo de Esopo vai embora chorando muito (ato perlocucionário), pois percebe pelas palavras que ouviu que o fabulista não tem salvação.

Logo depois os délfios entram na cela e dizem qual foi a sentença de Esopo: ele terá que se jogar em um precipício. Quando ouviu o que teria que fazer Esopo começa a contar uma fábula com a intenção (ato ilocucionário) de ameaçar os délfios.

Quando os animais tinham uma mesma língua, um rato fez amizade com uma rã e, após convidá-la para jantar, levou-a a uma despensa muito rica, onde havia pão, carne, queijo, azeitonas, figos secos, e diz: “Pode comer!” E a rã, quando já estava bem saciada, diz: “Venha também você jantar em minha casa, para eu te receber bem”. E dali conduziu-o ao



brejo e diz: “Nade”. Mas o rato diz: “Nadar eu não consigo!” E a rã: “Eu vou te ensinar”. E após prender com um fio de linho a pata do rato à sua própria pata, pulou no brejo e o arrastou. E o rato, afogando-se, disse: “Mesmo morto vou vingar-me de você, que está viva”.Tendo ele dito isso, a rã mergulhou e afogou-o. Mas como ela ficava flutuando, estirada na superfície da água, um corvo agarrou o rato junto com a rã em que estava amarrado, devorou o rato e, depois, ferrou também a rã. Desse modo o rato vingou-se da rã. Situação semelhante também estou vivendo eu, homens, pois minha morte será para vocês um infortúnio. É que lídios, babilônios e praticamente a Hélade inteira colherão frutos de minha morte. (*ibid.*,§ 133)

Assim Esopo se utiliza da fábula para dizer que se o matarem, esta atitude será a ruína de Delfos, do mesmo modo que a morte do rato foi o fim da rã. Percebe-se que Esopo, enquanto homem, retoma no discurso moral (nível interpretativo), ações realizadas por animais humanizados na história (nível narrativo) e este paralelo é enfatizado pelo discurso metalingüístico “Situação semelhante também estou vivendo eu”.

Porém o ato perlocucionário provocado pela fábula foi não intencional já que os délfios não dão ouvidos a Esopo e o levam para o precipício. Desesperado o prisioneiro se refugia no templo de Apolo, rogando para que aquele lugar não seja depreciado. Com o fim (ato ilocucionário) de ser mais convincente Esopo profere a seguinte fábula.

Assim a lebre era perseguida por uma águia e buscou refúgio junto do escaravelho, pedindo-lhe que a protegesse. O escaravelho, então, pôs-se a suplicar à águia que não desconsiderasse seu pedido, e fê-la jurar por Zeus que não menosprezaria sua pequenez. Mas a águia deu com a asa uma pancada no escaravelho, agarrou a lebre e, após dilacerá-la, devorou-a. Indignado, o escaravelho voou atrás da águia e espiou o seu ninho, no qual estavam os ovos que a águia tinha ajuntado. E quando ela se afastou, ele os quebrou. Ao retornar, a águia sofreu terrivelmente e pôs-se a procurar o autor daquele gesto com a intenção de dilacerá-lo. Mas quando chegou a época, a águia botou ovo em um local mais elevado. E o escaravelho foi até lá e, após executar de novo o mesmo gesto, foi embora. A águia pranteava os filhotes e dizia que era cólera oriunda de Zeus, para que se tornasse mais escassa a raça das águias.Quando chegou a época, a águia, cheia de inquietação, não

guardou os ovos no ninho, mas subiu até o Olimpo e colocou-os no colo de Zeus, dizendo: “Por duas vezes os ovos sumiram de minha vista, mas nesta terceira vez coloco-os junto de ti para conservá-los a salvo.” Ao saber disso, o escaravelho abarrotou-se de esterco e, tendo subido até Zeus, pôs-se a esvoaçar ante sua vista. Ao ver um animal impuro, Zeus apavorou-se, deu um pulo e, esquecido de que tinha ovos no colo, quebrou-os. Com o acontecido, Zeus percebeu que o escaravelho havia sofrido injustiça e, quando a águia veio até ele, diz: “Foi justo você ter perdido os filhotes, pois foi injusta com o escaravelho”. O escaravelho diz: “Ela não só foi injusta comigo, mas também cometeu grande impiedade com você, pois apesar de tê-lo invocado em juramento, não se intimidou e matou meu suplicante. Então não vou parar enquanto eu não a castigar o mais que puder”. E Zeus, não querendo que a raça das águias rareasse, tentava convencer o escaravelho a fazer as pazes com ela, mas como ele não se deixava convencer, mudou a época de postura das águias para quando o escaravelho não aparecesse na terra. O mesmo ocorre com vocês, homens de Delfos, não profanem este santuário em que me refugiei, mesmo se o templo é pequenino; ao contrário, reflitam sobre a situação do escaravelho e tenham respeito por Zeus dos estrangeiros e do Olimpo. (*ibid.*, § 135 - 139)

Antes de mais nada, é preciso que se perceba que nesta história demonstra-se um comportamento da espécie animal, pois não conseguindo reconciliar o escaravelho e a águia, Zeus acaba por decidir que o primeiro só aparecerá na Terra quando o segundo já tiver seus filhotes crescidos. Dessa forma, esta fábula pode ser entendida como narrativa zoológica.

Tentando mostrar que não se deve ignorar um pedido de abrigo, pois o castigo pode ser cruel, Esopo procura inspirar uma regra de ação aos délfios, a de que eles “não profanem este santuário em que me refugiei [...] e tenham respeito por Zeus[...]”. Neste caso então, além do nível narrativo e do nível interpretativo – “reflitam sobre a situação do escaravelho” – há também o pragmático que impõe além do ato de não profanar, o de se reconciliar com Zeus.

O discurso metalingüístico é representado pela palavra “O mesmo”. Elemento coesivo que sugere comparação.

Novamente Esopo não consegue atingir seu objetivo de convencer o délfios a não matá-lo e, sendo assim, é levado para o precipício e deixado a sua beira (ato perlocucionário não intencional).

Então, ao ver seu destino, começa por depreciar seus assassinos com estas fábulas, nas quais figuram narrativas classificadas como anedotas:

Um lavrador que havia envelhecido no campo e nunca tinha visto a cidade, pôs-se a exortar seus filhos a levá-lo para ver a cidade enquanto ele ainda estava vivo. Então seus filhos atrelaram para ele um carro com burrinhos e lhe disseram: “É só você guiar e eles vão parar com você na cidade”. Mas no meio da viagem desabou uma tempestade e a escuridão, e os burrinhos, desorientados, se desviaram para um lugar escarpado. E ele, ao avistar o perigo, disse: “Ó Zeus, que mal eu te fiz para morrer assim? E isso não por obra de cavalos, mas por obra de uns burrinhos desprezíveis!” Do mesmo modo, portanto, também eu não me conformo, porque eu morro não por obra de homens dignos de estima, mas por obra de uns escravos desprezíveis. (*ibid.*, § 140)

Um homem apaixonou-se pela própria filha e, consumido de desejo, despachou para o campo a esposa e, após subjugar a filha, violentou-a. Então ela disse: “Pai, você comete um sacrilégio. Eu preferiria entregar-me a cem homens mas não a você.” Tal é também minha situação em relação a vocês, homens de Delfos, pois eu preferiria ter circulado pela Síria, Fenícia, Judéia, a morrer aqui, de maneira absurda, sob suas mãos”. (*ibid.*, § 141)

Com o intuito (ato ilocucionário) de mostrar o quanto lamentava morrer nas mãos do povo de Delfos Esopo narra duas situações em que se lastima não a morte ou a violação, mas os responsáveis por tais malefícios. Introduzidos pelos discursos metaligüísticos “Do mesmo modo” e “Tal é também minha situação em relação a vocês” os discursos morais (nível interpretativo) mostram claramente o desgosto que Esopo sente em morrer “por obra de uns escravos desprezíveis”.

Mas os délfios não se arrependem (ato perlocucionário) e Esopo é obrigado a pôr fim a sua vida. Logo depois Delfos não só é acometida por uma peste, como também sofre com a vingança dos gregos, babilônios e sâmios.

Como conclusão, cabe refletir o porquê de Esopo escolher convencer, aconselhar, responder, ameaçar e depreciar por meio de fábulas.

Ao pensar nessa mesma questão em relação às parábolas, Suleiman (1977, p. 9) coloca dois motivos principais para o uso de um discurso figurativo: o objetivo pedagógico e o limitativo.

De acordo com o segundo, a maneira metafórica de construir um discurso impediria que a comunicação chegasse àqueles que não fossem dignos de recebê-la. Assim Suleiman (1977, p. 09) cita o que J. Starobinski notou a propósito de uma parábola: “Longe de ser motivada pelo desejo pedagógico de uma abordagem metafórica da verdade, o recurso à parábola limita deliberadamente o número de eleitos: ele mantém fora aqueles que não têm inteligência”.

Apesar de considerar justa tal motivação, Suleiman (1977, p.10) não acredita que as parábolas tenham sido usadas para garantir a exclusão de alguns, pois argumenta que Jesus, por exemplo, buscava esclarecer quem o ouvia. Desse modo ela acredita que havia sim “um desejo pedagógico” ao proferir parábolas, caso contrário não haveria nelas sua própria interpretação (nível interpretativo).

Transferindo tais comentários para as fábulas é possível admitir que Esopo as tenha usado com o intuito de ser mais compreendido e convincente, já que, como já foi abordado, ele narrava situações próximas aos ouvintes, pelo conhecimento que tinham e principalmente pelo contexto em que estavam inseridos, pois as fábulas contadas por Esopo sempre resgatavam de maneira

figurada a situação que estavam vivendo. Além disso, a maioria delas continha o nível interpretativo, no qual Esopo esclarecia o que tinha dito, garantindo portanto que todos alcançariam o entendimento.

Além do mais, segundo Suleiman (1977, p.26), as fábulas são uma espécie de exemplo, que permite ao ouvinte/leitor conhecer e avaliar as conseqüências de um erro: “A função última da fábula, é, portanto, nos fazer viver por meio de alguém interposto – de nos fornecer experiências vivenciadas por outros, mas cujas ‘lições’ nos afetam como se nós próprios as tivéssemos vivenciado”.

Assim, ao contar fábulas Esopo buscava, além de ser mais “didático”, mostrar às pessoas o que “poderia” acontecer com elas caso fizessem determinada escolha, procurando dessa maneira desviar as ações de seu público, ora para beneficiar a si mesmo, ora os que o ouviam.

Porém essa preferência de Esopo pelas fábulas ainda pode ter outra razão, e talvez essa seja a mais provável. Vale a pena recordar que ele era mudo no início do romance e que foi agraciado com a voz pela deusa Ísis e que além desse presente também recebeu das Musas a capacidade de criar discursos. No texto grego, nessa passagem, aparece a palavra “poiéseis”, que tanto pode significar a “faculdade de criar”, como a “poesia” propriamente dita. Tendo isso em mente e levando-se em consideração que Esopo escolheu transmitir seus pontos de vista e seus conselhos por meio de narrativas, e que ao fazer isso acaba chamando a atenção de seus ouvintes não só para o assunto, ou seja, para o significado de suas enunciações, mas também para o modo como elas foram enunciadas por ele, pode-se dizer que há aqui a função poética da linguagem. De acordo com Jakobson (1995, p. 127-28) o enfoque da mensagem sobre ela própria caracteriza a função poética, ou seja, dentre as inúmeras formas de dizer algo, opta-se por determinada estrutura, há uma preocupação maior com a maneira como se vai expressar algo.

Portanto, ao criar fábulas Esopo está colocando em prática o dom da poesia que recebeu das Musas, está exercitando seu modo poético de falar.

## II. Conclusão:

Buscou-se, neste trabalho, primeiramente contextualizar o romance *Vida de Esopo* dentro de seu gênero, para que fosse possível analisá-lo de maneira mais adequada.

Ao mencionar, mesmo que sucintamente, as teorias em torno do romance antigo e, ao estudar especificamente uma obra pertencente a este gênero, teve-se a intenção de contribuir para o conhecimento, de um texto e de um gênero ainda pouco estudado no Brasil.

No caso dos elementos picarescos apontados na obra, depois do exposto, ficam explicadas as várias alusões à ligação entre este último e romances como o *Lazarillo de Tormes*, já que os paralelos encontrados entre estes textos, não são poucos, nem irrelevantes.

Em relação ao capítulo dedicado à paródia, pode-se dizer que tanto em *Vida de Esopo* como n' *O Banquete dos Sete Sábios* aparecem os mesmos tipos de filósofos, ou seja, homens ricos da aristocracia que embora tenham estudado, que freqüentem círculos de pessoas intelectuais e que, além disso, saibam discursar de maneira inteligente sobre vários assuntos, não praticam aquilo que defendem ou acreditam, possuindo os mesmos defeitos, fraquezas de caráter e preconceitos que qualquer outra pessoa, o que os invalida como sábios ou filósofos, já que se prendem às aparências e não à essência do ser humano. É claro que Xanto possui estes traços intensificados, chegando a ser uma caricatura daqueles filósofos, o que também pode ser considerado como característica da paródia.

O que muda é que em *Vida de Esopo* é como se o fabulista tivesse sua vingança, pois consegue superar seu amo, denunciando suas contradições, ridicularizando-o e conseguindo burlá-lo para obter sua liberdade, deixando para o leitor a mensagem de que não basta parecer, é preciso ser.

Pensando na descrição que se fez do cômico na obra *Vida de Esopo* é preciso que se resgate algo já mencionado: que o riso que a aparência de Esopo provoca só desnuda os defeitos morais de quem ri dele e não o contrário. Unindo esta afirmação à concepção de Bahktin (1993) de que o grotesco está além da sátira e do próprio exagero, pode-se concluir então que o grotesco nessa obra não tem só o objetivo de fazer rir, mas também de destronar valores distorcidos e conceber outros mais realistas e verdadeiros.

Mas que valores seriam esses que para o narrador mereciam ser destronados? Desde os elementos picarescos, passando pela paródia e chegando ao cômico e ao grotesco que se percebe o desejo de quem transformou Esopo em personagem de fazer com que ele desmistifique heróis – e se faça anti-herói – desmascare falsos filósofos – e promova a verdadeira filosofia – desnude uma sociedade inteira construída nas aparências, e por isso mesmo deixe-a horrorizada diante de seu aspecto físico – para eliminar de vez a crença dominante no poder da beleza e instituir o poder da linguagem. E este último é demonstrado ao se tratar da competência discursiva de Esopo, pois como se pôde perceber, ele sabe escolher o discurso certo para cada situação e acaba sendo reconhecido por todos por sua sabedoria.

Sendo assim, se se pensar nas descrições de heróis e heroínas quase divinos dos romances antigos, pertencentes ao grupo dos idealistas, a imagem de Esopo é totalmente contrária e talvez venha para destituir a verdade – possivelmente defendida na época já que a arte ora a defende, ora a distorce, como neste caso – de que a beleza exterior garante sucesso.

Talvez então, o romance *Vida de Esopo* seja uma grande fábula, que inclusive termina com uma moral: “As coisas descobertas com facilidade também são, para a maioria, facilmente desprezadas”. (*ibid.*, § 142)



Assim, o que se descobre com facilidade pode ser interpretado como a aparência exterior, que por estar tão exposta, é mais propensa a julgamentos. Já a essência de cada um é mais difícil de ser revelada e, portanto deveria ser mais valorizada.

Com isso, essa obra ganha importância intemporal, uma vez que ainda fala à sociedade atual, tão apegada, e talvez mais do que nunca, às aparências.

### III. Referências Bibliográficas:

- AUSTIN, J. L. **Quando Dizer é Fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas. 1990.
- BAHKTIN, Mikhail. A Imagem Grotesca do Corpo em Rabelais e suas Fontes. In: **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec. 1993. p. 265-383.
- BARROS, D. L. P. & FIORIN, J. L. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP. 1994.
- BERGSON, Henri. **O Riso**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1983.
- DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org.). **A Tradição da Fábula: de Esopo a La Fontaine**. São Paulo: Editora UnB. 2003.
- FLORENZANO, Maria Beatriz B. Grécia. In: **O Mundo Antigo: Economia e Sociedade (Grécia e Roma)**. São Paulo: Brasiliense.1991.
- FRYE, N. **The Secular Scripture: a Study of the Structure of Romance**. Cambridge. 1976.
- GONZÁLEZ, Mário. **O Romance Picaresco**. São Paulo: Editora Ática. 1988.
- \_\_\_\_\_. **A Saga do Anti-Herói**. São Paulo: Nova Alexandria. 1994.
- GUAL, García. **Los Orígenes de la Novela**. Madrid: Catedra. 1988.
- HEISERMAN, A. **The Novel before the novel. Essays and Discussions**. Chicago. 1977.
- HERÓDOTO. **História**. Livro III, § 134. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1985. p.131.
- HOLZBERG, Niklas. **The Ancient Novel: an introduction**. New York: Routledge. 1995.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70. 1985.
- JAKOBSON, R. Lingüística e Poética. In: **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix. 1995. p. 118-162.
- JONES, Peter V. Introdução histórica: linhas gerais da história de Atenas até a morte de Alexandre, o grande. In: **O Mundo de Atenas**. São Paulo: Martins Fontes. 1997. p. 01-60.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2003.

LESKY, Albin. Prosa: Romance em prosa e Epistolografia. In: **História da Literatura Grega**. Lisboa: Calouste Gulbenkian. 1995.

LIMA, Alceu Dias. A forma da fábula. **Significação**, Araraquara, v. 4, p. 60-69, 1984.

LLOYD-JONES, Hugh. O Mundo Helenístico. In: **O Mundo Grego**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1965. p. 227-246.

MIRALLES, Carlos. Sentido de la novela griega; Las novelas griegas de amor y de aventuras y la de Longo. In: **La novela en la Antigüedad Clásica**. Barcelona: Nueva Colección Labor. 1968. p. 51-64; 65-87.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. A prosa, a filosofia e a ciência; A época helenística. In: **Estudos de história da cultura clássica**. Lisboa: Calouste Gulbenkian. 1979.

PERRY, Ben Edwin. **Vita Aesopi. Aesopica**. Urbana: The University of Illinois Press. 1952. p. 35-77.

PLUTARCO. **O Banquete dos Sete Sábios**. Madrid: Editorial Gredos. 1986.

POMEROY, Sarah. **Goddesses, Whores, Wives and Slaves: women in classical antiquity**. 1975.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática. 1992.

ROMILLY, Jacqueline de. A época helenística. In: **Fundamentos de Literatura Grega**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1984. p. 215-245

ROSTOVTZEFF, M. A monarquia de Alexandre Magno e a história política do mundo greco-romano; O mundo grego após Alexandre: política, sociedade e economia. In: **História da Grécia**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1977.

SCHMELING, Gareth. **The novel in the ancient world**. Boston: Brill Academic Publishers. 2003.

SULEIMAN, Susan. A Narrativa Exemplar: parábola, fábula, romance de tese. In: **Poética**. 1977. p. 468-489.

TATUM, J. **The Search for the Ancient Novel**. Baltimore. 1994.

**VIDA de Esopo**. Madrid: Editora Gredos. 1978.

