

GABRIEL CASTILHO DE ANDRADE GIL

Reformulações da *auctoritas* de Esopo no
projeto poético de Fedro

BELO HORIZONTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
2019

GABRIEL CASTILHO DE ANDRADE GIL

Reformulações da *Auctoritas* de Esopo no projeto poético de Fedro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas Clássicas e Medievais.

Área de Concentração: Literaturas Clássicas e Medievais.

Linha de Pesquisa: Literaturas, História e Memória Cultural

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

BELO HORIZONTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

F284.Yg-r Gil, Gabriel Castilho de Andrade.
Reformulações da *Auctoritas* de Esopo no projeto poético de Fedro
[manuscrito] / Gabriel Castilho de Andrade Gil. – 2019.
207 f., enc. : il., tabs., color.

Orientadora: Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet.

Área de concentração: Letras Clássicas e Medievais.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: p. 197-207.

1.Fedro. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Fedro. – Influência – Esopo.
– Teses. 3. Fábulas latinas – História e crítica – Teses. 4. Literatura latina – História
e crítica – Teses. I. Bianchet, Sandra Maria Gualberto Braga. II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 871.6



Dissertação intitulada *Reformulações da Auctoritas de Esopo no projeto poético de Fedro*, de autoria do Mestrando GABRIEL CASTILHO DE ANDRADE GIL, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Clássicas e Medievais/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.a. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes - FALE/UFMG

Prof. Dr. Matheus Trevizam - FALE/UFMG

Prof.a. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 15 de fevereiro de 2019.

Agradecimentos

À Beatriz e ao Zé Gil, mãe e pai da serenidade que todo dia me levanta e me deita.

À minha querida irmã, Clara.

Às ternas parcerias que construí na UFMG e na Pampulha. Com carinho, aos amigos e amigas que me acolheram e me ajudaram a cultivar beatitude no caminhar da minha pesquisa: Gui Ev, Ana, Maylson, Gui Regis, Marcus, Leandro, Luana, Marcelo, Nathália, Bruno, Tavo, Clara e Augustto.

À Prof^a Sandra Bianchet, pela orientação que me inspirava calma e concentração iluminadoras. Pelos seus conselhos e pela paciência que, não tenho dúvida, humanizaram este trabalho.

Aos professores de latim e grego da FALE. Especialmente aos Professores Antônio Martinez, Antônio Orlando e Matheus Trevizam, que gentilmente aceitaram participar da banca de defesa de minha dissertação e que, em outras ocasiões, me ajudaram a amadurecer e disciplinar o fascínio pelo que estudo.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq/Brasil), pela bolsa de estudos que me permitiu plena dedicação a esta pesquisa.

Resumo

O objetivo deste estudo é investigar os modos pelos quais o fabulista Fedro (sec. I d.C.) estabelece representações do seu declarado modelo, Esopo, para edificar sua própria autoridade enquanto um autor que goza de maior autonomia criativa. A investigação prevê como *corpus* básico todos os textos do fabulário fedriano que fazem alguma menção ao fabulista Esopo. Para tal, propomos uma análise em três etapas. Num primeiro momento, tratamos de algumas condições de criação de Fedro, entre as quais priorizamos os preceitos compositivos dos quais o fabulista se vale, amplamente ligados aos do poeta Horácio (65-8 a.C.), e as representações de Esopo anteriores a Fedro que estariam à sua disposição ao longo da composição de seu fabulário. Num segundo momento, realizamos uma análise especialmente concentrada no *corpus*, atenta às peculiaridades de cada livro quanto ao manejo discursivo da figura de Esopo e às influências desse manejo sobre a autoridade poética e moral de ambos os fabulistas. Propomos, então, uma análise conclusiva, que combine e sumarie aspectos das duas anteriores à luz das discussões contemporâneas acerca da assunção fedriana de uma *persona* poética.

Palavras-chave: Literatura latina, fábula esópica, Fedro, Esopo, *persona* poética

Abstract

The aim of this study is to examine the means by which the fabulist Phaedrus (I CE) establishes portraits of his asserted model, Aesop, in order to put up his own authority as a poet who enjoys greater creative autonomy. This investigation takes as an essential *corpus* all texts in Phaedrus' fable-book which allude in some way to Aesop. With an eye on this, we propose an analysis divided into three steps. In the first one, we approach some of Phaedrus' creative conditions, among which we prioritize the compositional precepts employed by the fabulist, strongly related to those also employed by poet Horace (63-8 BCE), and former Aesopic portraits, which Phaedrus could have reckoned during the composition of his own fable-book. In the second one, we accomplish an analysis specifically focused on the *corpus*, mindful of the traits connected to discursive handlings about Aesop's image and to these handlings' influence on the poetical and moral authority of both fabulists. We propose, at last, a concluding analysis, which matches and summarizes features of the two foregoing steps, in light of a contemporary canvass concerning Phaedrus's self-introduction under a poetic *persona*.

Key-words: Latin Literature, aesopic fable, Phaedrus, Aesop, poetic *persona*

Lista de Abreviaturas

App. – *Appendix Perottina*

A.A. – *Ars Amatoria*, de Ovídio

A.P. – *Ars Poetica*, de Horácio

DRN – *De Rerum Natura*, de Lucrecio

Ep. – *Epistulae*, de Horácio

Inst.Orat. – *Institutio Oratoria*, de Quintiliano

Op. – *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo

P. – Fábulas Esópicas anônimas conforme o índice de Perry

Ph. – *Fabulae Aesopiae*, de Fedro

Ser. – *Sermones*, de Horácio

Sumário

Introdução.....	12
1 As condições da escrita fedriana.....	21
1.1 A questão esópica: aspectos sociológicos da ocorrência da fábula.....	23
1.1.1 Trânsitos entre Oriente-próximo e Grécia.....	24
1.1.2 As primeiras alusões a Esopo.....	29
1.1.3 O Esopo de Aristófanés.....	30
1.1.4 Grécia Clássica e Helenismo.....	35
1.1.5 O Esopo de Calímaco.....	37
1.1.6 Locutores “para-esópicos” na Roma pré-fedriana.....	40
1.1.6.1 Menênio Agripa.....	40
1.1.6.2 Horácio, <i>libertino patre natus</i>	42
1.2 Didatismo, ludicidade e autorreferência.....	48
1.2.1 A <i>Ars Poetica</i> e a face didática das <i>Epistulae</i>	55
1.2.2 <i>Varietas</i> genérica e formação da <i>persona</i> horaciana na <i>A.P.</i>	60
1.2.3 Fedro entre <i>Prodesse</i> e <i>Delectare</i>	66
1.2.4 <i>Labor Limae</i>	73
1.2.5 Fábulas comuns às <i>Epistulae</i> e Fedro.....	78
2 Fedro, liberto de Esopo: reformulação da autoridade poética e moral.....	90
2.1 <i>Fabulae Aesopiae</i> : fabulário em retalhos.....	91
2.2 Considerações metodológicas e análise do fabulário.....	93
2.2.1 Livro I.....	96
2.2.1.1 Análise das fábulas.....	99
2.2.1.1.1 Fábula <i>Ph.I.2</i>	99
2.2.1.1.2 Fábula <i>Ph.I.3</i>	103

2.2.1.1.3	Fábula <i>Ph.I.6</i>	106
2.2.1.1.4	Fábula <i>Ph.I.10</i>	108
2.2.1.2	Conclusão.....	110
2.2.2	Livro II.....	111
2.2.2.1	Análise das fábulas.....	113
2.2.2.1.1	Fábula <i>Ph.II.3</i>	113
2.2.2.2	Conclusão.....	115
2.2.3	Livro III.....	119
2.2.3.1	Análise das fábulas.....	128
2.2.3.1.1	Fábula <i>Ph.III.3</i>	128
2.2.3.1.2	Fábula <i>Ph.III.5</i>	130
2.2.3.1.3	Fábula <i>Ph.III.14</i>	132
2.2.3.1.4	Fábula <i>Ph.III.19</i>	134
2.2.3.2	Conclusão.....	136
2.2.4	Livro IV.....	138
2.2.4.1	Análise das fábulas.....	140
2.2.4.1.1	Fábula <i>Ph.IV.5</i>	140
2.2.4.1.2	Fábula <i>Ph.IV.7</i>	143
2.2.4.1.3	Fábula <i>Ph.IV.18</i>	148
2.2.4.2	Conclusão.....	150
2.2.5	Livro V.....	153
2.2.6	<i>Appendix Perotinna</i>	156
2.2.6.1	Fábula <i>Ph. App.7</i>	156
2.2.6.2	Fábula <i>Ph. App.10</i>	158
2.2.6.3	Fábula <i>Ph. App.11</i>	159
2.2.6.4	Fábula <i>Ph. App.15</i>	161

2.2.6.5	Fábula <i>Ph. App.</i> 18.....	163
3	Horácio, Esopo e a modelagem da <i>persona poetica</i> fedriana.....	165
3.1	Sumarização do <i>corpus</i>	165
3.1.1	O manejo da <i>Breuitas</i>	169
3.1.2	Manifestações da <i>Varietas</i>	170
3.1.3	Menções a Esopo e índices de progressividade no fabulário.....	173
3.2	Fedro e a máscara satírica.....	177
3.3	Fedro e a máscara servil.....	183
3.4	Conclusões.....	191
	Considerações e prospecções finais.....	193
	Referências.....	197

Introdução

Fedro, poeta de origem macedônica, escreveu uma única obra: um fabulário cujos manuscritos nos acusam em torno de 135 textos, entre fábulas, prólogos e epílogos. Ainda que sua obra tenha sido composta no primeiro século da era cristã, sua época de nascimento é incerta. Os comentadores se dividem entre diferentes conclusões. Léon Hermann (1950, p. 141), por exemplo, postula o ano 8 a.C. Alice Brenot (1961, p. IX) interpreta com justiça a real imprecisão dos dados e sugere um intervalo marcado pela proximidade do início da era cristã; o filólogo Ben Perry (1965, p. LXXX) arrisca o ano 18 a.C. Edward Champlin (2005), em um trabalho recente, se opõe a uma tendência tradicional de considerá-lo nascido em torno do ano 15 a.C. como forma de endossar sua ligação com o imperador Augusto, sugerida no título de um de seus manuscritos *Liber fabularum Fedri Augusti Liberti*. Esse mesmo título é a principal motivação para que, entre outros, Brenot (1961, p.X) defenda que o fabulista teria sido conduzido a Roma como escravo durante o principado de Otávio Augusto e, ainda nesse regime, teria obtido a liberdade. A condição de “escravo e, posteriormente, liberto”, de Fedro, foi colocada em saliente questionamento por Gibbs (2000, p. 124), Champlin (2005, p. 99) e Libby (2008, p. 546). Esses autores contrapõem que apenas esse manuscrito, intitulado *Pithoeanus*, provê qualquer informação acerca do passado escravo de Fedro. Não há outros testemunhos na Antiguidade a esse respeito. Até Edward Champlin (2005, p. 101) propor que as fábulas de Fedro – cujos livros são progressivamente publicados ao longo de sua vida – não devem ter existido antes do imperador Cláudio, não se duvidou de que a obra fedriana começara a se desenvolver durante o principado de Tibério.

Relatar alguns desses dados tem um significado diferente para a avaliação de um poeta cuja única fonte possível de informações biográficas é sua própria obra. Fedro é um fabulista, em definitivo, ignorado na Antiguidade e que circula amplamente durante o período medieval sem que sua obra seja identificada consigo. Segundo Giannina Solimano (2005, p. 52) fabulistas medievais como Ademar de Chabannes (989-1034), Alexander Neckam (1157-1217) e Gualterus Ânglico (Séc. XII) provavelmente tiveram contato direto com prosificações de sua obra, sem conhecer o nome de seu verdadeiro autor, que já se confundia, por antonomásia, com o do próprio Esopo¹. Até que seus poemas fossem recuperados no século

¹ E isso não é um fenômeno fortuito, mesmo ao se considerar o fato de que os dois autores estão ligados pelo gênero. Concordamos com o crítico Jeremy Lefkowitz (2017, p. 418-19) quanto ao fato de que a relação com

XV, por Niccolò Perotti, o último autor a mencioná-lo havia sido o também misterioso fabulista Aviano (sec. IV-V d.C.), que o inclui no prólogo ao seu fabulário entre os importantes precursores do gênero. Antes de Aviano talvez apenas Marcial, em sua menção a um *improbus Phaedrus* no epigrama 3.20,5². Todavia, é importante reforçar que, segundo a autora Catherine Salles (2010, p. 44), só dispomos de uma fração da obra de 12% dos autores que nós sabemos terem atuado no período e isso nos deixa em situação frágil para avaliar em vias adequadas a recepção antiga do fabulista Fedro.

Com tamanha escassez de *testimonia*, os poucos dados biográficos que Fedro declara a seu próprio respeito têm sido, além do mais, alvo de suspeição por certa postura da crítica contemporânea. A edição em língua inglesa da monumental obra de Francisco Adrados *Historia de la fábula greco-latina*, ao início dos anos 2000, é uma provável responsável pelo crescimento do interesse sobre a obra desse fabulista ao longo das últimas duas décadas. Entre dois importantes destaques, os artigos “Phaedrus, the original corpus” de John Henderson (1999) e Edward Champlin “Phaedrus, the Fabulous” (2005) recolocaram a obra do fabulista entre as atenções da crítica de países de língua inglesa em torno de questões que, tradicionalmente, haviam sido tomadas como pontos pacíficos dentro da obra do fabulista, por mais que nunca passíveis de muito detalhamento. O estatuto social de liberto do fabulista, as represálias de censura declaradas em sua obra, sua condição estrangeira, o contexto de nascimento, entre outras questões, foram delegados a dois cenários. O primeiro é o da impossibilidade de defesa, por insuficiência documental. O segundo é o possível manejo autoral consciente, interessado em identificar sua auto-imagem com uma *persona* poética. Em um cenário ou outro, a conexão sólida com uma realidade histórica é irremediável, mas os fatos literários não se rarefazem, persistem constituintes de uma realidade construída em seus termos e que, ao menos num primeiro momento, deve ser analisada a partir de seus próprios condicionantes.

Os dois cenários interpretativos têm relevância no entendimento de um dado essencial para nossa pesquisa: a relação entre Fedro e seu precursor Esopo. A autoconsciência do fabulista Fedro é coroada por uma estratégia que, além de oferecer um meio de o poeta se reportar e se aproximar de seus leitores, propicia um ambiente para comentários sobre suas próprias estratégias de composição: prólogos e epílogos. Cada um dos cinco livros possui ao menos um desses dois editoriais. A leitura dos editoriais nos cinco livros que compõem o

Esopo é um componente nada ordinário da formação identitária autoral de Fedro. Este trabalho escrutinará tal opinião.

² Silvia Mattiacci (2014, p. 50-51) chama atenção para o fato de que apenas Marcial ter se posicionado sobre Fedro é muito sintomático da afinidade do epigrama e da fábula, e de ambas terem gozado do estatuto de gêneros ditos “menores”.

fabulário oferece uma impressão muito nítida de que Fedro, livro a livro, se concentra em reformular sua relação com o seu modelo seguindo um trajeto em que, ao início, o fabulista latino³ supostamente, pouco se diferencia de um tradutor e, ao fim, se estabelece como um *auctor*, propriamente. Esses anúncios, obviamente, só fazem sentido quando um preceito compositivo antecipado encontra lastro em composições realizadas sob tal preceito, no interior de cada livro do fabulário. O critério que escolhemos para comparar um preceito oferecido pelos editoriais e a forma como esse preceito é seguido no interior dos fabulários é o elemento que mais intuitivamente conecta editoriais e fábulas: a menção a Esopo. Com a estratégia de analisar como os editoriais que mencionam Esopo se articulam com as fábulas que o mencionam, e como fábulas que mencionam Esopo também se articulam com outras, acreditamos ser possível uma avaliação descritiva sobre a progressividade da autonomia criativa de Fedro.

De todo modo, a percepção de que há uma progressividade marcada no fabulário de Fedro pela abordagem conferida à figura de Esopo e por uma tendência em direção à inovação não é nova. Encontramos essa preocupação pelo menos a partir de Adrados (1999, p. 125; 171), em seu enciclopédico estudo sobre a fábula em período imperial romano e medieval, publicado em 1985. Essa questão foi observada e resumida de modo muito similar por críticos posteriores. Manuel Nuñez (1996, p. 324), o próprio Champlin (2005, p. 107), Brigitte Libby (2010, p. 549), Fátima Iribarne, em artigo publicado em 2011, e Kristin Mann (2015), em um capítulo de sua tese exclusivamente dedicada ao fabulista, são alguns exemplos da ampla atenção que esse dado, notável no fabulário, tem recebido. Nesse sentido, o objetivo desta pesquisa é retomar a mesma investigação sinalizada por esses autores em publicações que a esta conferem um estatuto de preocupação parcial. Nossa sistematização se pretende diferente por investigar não apenas como se processa essa progressividade balizada pela figura de Esopo, no fabulário fedriano, mas também como Fedro incorpora preceitos autorais e tradicionais para guiar as transformações criativas que alterarão o estatuto da sua relação com Esopo. Se Fedro, supostamente, inicia sua obra como um tradutor de Esopo e a conclui como um *auctor*, ele segue estratégias para radicalizar a execução desse projeto⁴. Quais seriam elas?

O primeiro capítulo desta dissertação resume as investigações acerca das condições de criação do fabulista. Isto significa tentar, ainda que parcialmente, responder às perguntas

³ Empregamos, aqui, o termo sublinhando não a naturalidade do poeta, auto-declarado macedônico, mas o idioma dos seus escritos, em língua latina.

⁴ Brigitte Libby (2010, p.545), por exemplo, reconhece que a evolução dos prólogos coaduna com um processo de passagem da posição de imitador para a de um fabulista inovador, mas analisa essa transformação por uma via atenta ao fato de que os temas fedrianos se tornam mais romanos, algo que o *corpus* deste trabalho não permite captar de forma muito significativa.

“como modelos de Esopo, em si e em relação com o gênero fabular, estariam acessíveis a Fedro, dentro do que a literatura antiga documentada oferece aos leitores contemporâneos?” e “como Fedro se estabelece enquanto autor de língua latina?”. Com isso, pretendemos um capítulo de caráter panorâmico, que fará recurso a uma série de autores, para situar representações da figura de Esopo na tradição greco-romana, e lidará em medida um pouco maior com as *Saturae* e, especialmente, as *Epistulae* de Horácio, nas quais importantes reflexões didáticas e metapoéticas estão presentes e, potencialmente, se fizeram disponíveis para o benefício de autores posteriores.

O segundo capítulo empreende uma análise ampla dos textos fedrianos que mencionam Esopo. Nesses textos o foco interpretativo se direciona para o jogo de forças que determina a partilha da *auctoritas* entre a voz poética de Fedro e as representações fedrianas de Esopo. A partir do desenvolvimento de uma reflexão conceitual estabelecida por Brigitte Libby (2010), as ideias de “autoridade poética” e “autoridade moral” são eleitas como ferramentas de interpretação literária capazes de comparar Fedro e Esopo.

O terceiro capítulo se ocupará de sumarizar e atar as análises trabalhadas no primeiro e no segundo capítulo à luz da hodierna discussão sobre *persona* poética. Nele, acreditamos indicar que uma suposta filiação horaciana de Fedro pela via da assunção de uma *persona* satírica é contributiva para o entendimento de aspectos contraditórios na identidade textualmente construída do fabulista latino e de sua relação com Esopo e o gênero fabular.

Sobre o nosso procedimento de análise das fábulas de Fedro, devemos asseverar a existência de pelo menos três escopos pelos quais esses textos podem ser delimitados. Acreditamos na existência de inúmeros outros, mas não em sua operacionalidade dentro do desenvolvimento desta pesquisa. Quais sejam (A) autonomamente; (B) como entidades de uma tradição que ocorrem ou recorrem na obra de Fedro e que, quando recorrentes e reelaboradas pelo autor, podem ser cotejadas tendo em vista como distinguem ou se igualam a ocorrências anteriores nessa mesma tradição; (C) como entidades que existem e se articulam dentro de um projeto criativo elaborado pelo autor. Os três procedimentos têm valor e foram explorados em diferentes medidas pela crítica especializada do autor. É, de fato, possível articulá-los também. A respeito do último meio de formar um escopo, o qual exploraremos com mais afinco, deve se dizer algo a mais. É ponto de partida de nossa pesquisa que o projeto poético de Fedro é insinuado, primeiramente, pela seleção e disposição das fábulas em livros, ato cujo efeito final nos foi perdido em função do caráter claramente lacunar dos manuscritos de que podemos lançar mão. Desconhecemos o número de fábulas por cada livro, a magnitude das perdas textuais; ignoramos se as fábulas extantes se encontravam

originalmente nos seus respectivos livros. Mas não apenas a escolha das fábulas determinaria um projeto poético fedriano. Ele é sugerido pela presença de editoriais localizados entre os livros (e, às vezes, em meio a eles) nos quais a voz poética de Fedro tece comentários a respeito de sua própria produção poética, a tradição fabular, sua relação com a crítica, com os patronos que viabilizam sua obra. Essa auto-consciência criativa é condição que nos autoriza a pensar a existência de um plano de criação que atravessa o fabulário como um todo, criando uma teia intertextual cuja acessibilidade é árdua, seja pela natureza alegórica do gênero, seja pelo esfacelamento da obra original, mas que continua passível de debate, comentário e conjecturas.

Outra questão preliminar de importância é a de que seguimos uma terminologia criticamente difundida para as nossas análises do que, de modo bastante popular tende-se a reconhecer como a “moral” de uma fábula, quando empregamos os termos “promítio”, “epimítio” e “endomítio”. Ben Perry (1940, p. 408), em seu estudo “The Origins of Epimythium”, define o “promítio” como “uma breve declaração concernente à aplicação da fábula realizada pelo autor antes de iniciar a narrativa”⁵. A definição de “epimítio” é fornecida um pouco antes: “Quando a moral da fábula se localiza destacada ao final [...] temos o que é propriamente chamado ‘epimítio’” (PERRY, 1940, p. 391)⁶. Segundo Lefikowitz (2017, p. 419) este termo foi introduzido pelo gramático Aftônio (Século IV-V d.C.). Perry também pontua que autor do conteúdo do “promítio” e do “epimítio” faz um uso deles sempre gnômico ou geral, nunca específico, e, normalmente, com o espírito de um intérprete (PERRY, 1940, p.391). O termo “endomítio”, por sua vez, é uma criação mais recente que remete ao trabalho da pesquisadora Laura Gibbs em sua tese de doutoramento. Sua definição é simples: “A moral interna à história é o que eu chamarei de endomythium”, mas é uma estrutura claramente observável, pois normalmente apresentada por uma personagem como fala conclusiva da narrativa⁷.

* * *

Destinar atenção aos modos pelos quais relações intertextuais são estabelecidas no fabulário de Fedro exige algum distanciamento do que é comumente referido como busca

⁵ Tradução nossa de “By promythium we mean a brief statement concerning the application of a fable made by the author before he begins the narrative”. Todas as traduções de textos em língua estrangeira moderna são de nossa autoria.

⁶ “When the moral of a fable stands apart at the end [...] we have what is properly called an ‘epimythium’”.

⁷ “This moral inside the story is what I will call endo-mythium”.

pelas intenções originais do autor histórico. Ainda que Fedro registre uma série de disposições ao longo do fabulário, é inevitável uma limitação acerca das informações fornecidas dentro de uma obra sobre a própria elaboração dessa obra. Nesse sentido, a despeito de Fedro mencionar alguns nomes como o poeta cômico Menandro (342 -291 a.C.), o lírico Semônides (556-458 a.C.) ou o filósofo Sócrates (IV a.C.)⁸ em fábulas, não é clara a medida com que Fedro procura recuperar elementos textuais relacionados a essas figuras. Quando se trata de precursores ou modelos, Esopo é muito privilegiado na obra de Fedro. Isso, contudo, jamais significaria que a teia de relações intertextuais da obra se disponha de modo completo. Essa incompletude, contudo, diz mais respeito aos leitores de Fedro do que a Fedro enquanto o autor histórico propriamente.

A incompletude da obra de Fedro e dos discursos a respeito dela tem dois aspectos. O primeiro, já comentado, é o seu caráter fragmentário. Esse aspecto por si só desafia qualquer pretensão de reconstrução de aspectos originais da obra e – sendo ela, rigorosamente, nossa única ponte para seu autor histórico – das claras e descritas intenções de quem a elaborou. Concordamos com a posição do *New Criticism* estadunidense – tal como rememorada por Edmunds (2001, p. 20) – de que um problema epistemológico se impõe à perspectiva de investigar intenções autorais, pois o objeto de leitura em questão é um texto e não uma mente criativa. Afirmar que o texto contém uma imagem confiável da mente do indivíduo que o elaborou, para além de muito problemático, demanda assumir a possibilidade, para o caso do autor Fedro, de que tal imagem é incompleta como o texto em que se encontra.

Para além disso, mesmo que a clara fragmentação do fabulário não fosse um problema de dificuldade incontornável, nada autoriza a conclusão de que uma obra antiga aparentemente não fragmentada coincide com a versão tal como publicada por seu autor. Edmunds também (2001, p. 3) defende a importância em se debater a ilusão de que as únicas barreiras entre os acadêmicos e a reconstituição do texto original estão no passado, isto é, são os acidentes e obstáculos de transmissão desse texto que o editor é incumbido de detectar e remover para, enfim, recuperar o original submerso. O original definitivo pode nunca ter existido ou talvez nunca possa ser recuperado.

Em um outro trabalho, “Towards a minor Roman Poetry”, Edmunds (2001, p. 68-70) propõe que a história da recepção de uma obra no período ao qual Fedro está associado poderia começar antes mesmo de a obra ser publicada, se considerarmos as *recitationes* e o período em que eram realizadas leituras preliminares para pequenos círculos, ou para o

⁸ Menandro (*Ph.* V.1;), Sócrates (*Ph.* III, 9; *Ap.* 27), Simônides (*Ph.* IV, 23; IV.26).

patrono. A obra de Fedro passou pelos três estágios de que Edmunds⁹ fala e chegou à circulação sob a forma de um *libellus*, mas não sem que potenciais (e incógnitas) transformações não lhe tivessem sido impostas. É percepção nossa, então, que a circulação e a recepção da obra de Fedro, a partir daí, tornam-se elementos de relevância crítica similar ao das intenções do autor histórico, pois este e suas intenções apenas subsistem de modo virtual na materialidade de sua obra. Já antes da publicação oficial do *libellus* o autor seria o que arriscaríamos denominar um leitor com mais *autoridade* na leitura de sua obra, por tê-la lido antes dos seus primeiros leitores. Esses primeiros leitores são também os responsáveis pelas opiniões determinantes na passagem do *libellus* de um estágio experimental para um estágio oficial. Através dos comentários propícios ou dissuasivos que poderíamos esperar como réplica das interpelações dos vários editoriais de Fedro, eles se fazem autores seguintes de uma obra; como o são os amigos de Ovídio, na anedota de Sêneca, o velho (*Controuersiae*, II.2.12), que perguntam ao poeta dos *Amores* se poderiam suprimir de seus poemas três versos. Abordar a obra de Fedro de modo coerente depende do reconhecimento da força transformadora da história da recepção de uma obra. Tal recepção, no que possível, deve ser integralmente considerada, pois, ainda que Fedro tivesse uma recepção em mente, uma recepção original, é necessário um critério claro que separe a recepção ideal e original de Fedro do que Edmunds (2001, p. 40) chamará de uma recepção ulterior. Na situação de que goza o fabulista, em que registros de sua recepção imediata não foi preservada e que séculos se passaram sem que sua obra tivesse notícia, este trabalho não é capaz de estipular um critério.

A pesquisa se sustentou pelo fato de que somente a partir da tradição relacionada a essa história da recepção obtivemos a obra de Fedro nas disposições em que materialmente ela se encontra. Do próprio Fedro não obtivemos a obra como idealmente se encontrava. Só conheceremos esta obra com a virtualidade inerente à interpretação daquela.

A segunda incompletude é fenômeno constitutivo da própria essência do texto literário, no qual se institui algo de colaborativo entre autor e leitor pela complementaridade de produções de sentido. Mas a interpretação, em Fedro, é mais do que tarefa natural do leitor, é tema e preocupação central em sua relação com o gênero fabular. Pela observação das relações que uma sentença moral tem com sua respectiva fábula, não seria incoerente dizer que o texto integral de uma fábula performa sua própria interpretação, na medida em que toda

⁹ Resumidamente, há uma primeira fase, em que o poema é composto, a pedido de alguém ou por alguma motivação, em performance ou por escrito. Numa segunda fase, há a primeira circulação do poema, através de *recitationes*; eventualmente, não mais como poema isolado e nem como um livro finalizado, mas como um *libellus* experimental. Por fim, há a publicação oficial do *libellus* submetido a tipos diversos de distribuição.

moral é constituída como um discurso que lê sua respectiva fábula. Certas morais de fábulas de Fedro, não tratadas neste *corpus* – mas de vital importância na compreensão das estratégias do fabulista – questionarão a univocidade de uma interpretação. Outras procurarão se assumir como leitura oficial acerca do texto a que se referem. Outras fecharão mais ainda o enigma de seu texto e Fedro procurará delinear a importância do que é cifrado, do não-dito, do dizer de modo diferente. Nesse sentido, o leitor será convidado a se manifestar ativamente, como um catalisador ou questionador de uma interpretação proposta e eventualmente como autor da sua própria.

Outras camadas de leitura, contudo, são também demandas de qualquer leitor nesse exercício e uma das que receberão maior atenção neste trabalho é aquela em que Fedro performará criativamente suas próprias leituras. É importante chamar atenção para o fato de que, enquanto criador de um fabulário, Fedro é, igualmente, leitor de uma tradição identificada com a própria figura de Esopo. O fabulista latino não se esquivará dessa posição, ao frequentemente demarcar reverência, críticas suaves e contrapontos não apenas às fábulas, como mencionamos acima, mas ao seu criador. Declarará “esópico”, ou “de esopo” a maior parte do material que traz para a língua latina e dessa posição de leitor assumirá com cautela sua identidade criativa. Como será abordado à frente, nunca é tão difícil identificar as alusões a textos cuja autoria a tradição identifica com Esopo quanto o é reconhecer uma fábula fedriana por excelência (em matéria e tratamento estilístico), ou reconhecer alusões a outros poetas gregos ou latinos. Mas não se deve, de fato, esperar que um texto denuncie de maneira descritiva, suas etapas criativas, todos os seus sustentáculos intertextuais. O fabulário de Fedro é, por excelência, um espaço que confirma a ideia de Earl Miner (1994, p. 39) de que a alusão é um recurso que pode passar despercebido sem que isso impacte negativamente a leitura; não sentimos falta de autores que não percebemos aludidos, considerando-se também que haja autores nunca conhecidos e cujas alusões, em decorrência disso, nunca poderão ser identificadas. Ainda assim, nossa convicção é de que é papel da recepção evidenciar a teia intertextual que liga um texto de partida a outros por meio de alusões.

O conceito de intertextualidade em que nos amparamos, elaborado pela autora Julia Kristeva, e desenvolvido e condicionado para a leitura da literatura Romana por autores como Lowell Edmunds, representa uma grande variedade de processos que conecta textos (bem como autores, estilos, gêneros e outras estruturas de dimensão literária), por vezes de forma involuntária. As dimensões dessa pesquisa, contudo, exigem que selecionemos uma face muito particular e restrita das relações de intertextualidade que conectam Fedro às tradições literária em que ele se insere.

Esta pesquisa privilegiou, além do próprio Esopo, a obra do poeta Horácio por um número significativo de ligações com Fedro estabelecidas pela crítica¹⁰. Essa relação com Horácio será explorada em pequena medida no capítulo I e III, mas merece, já, algum apontamento introdutorio quanto ao método pelo qual será abordada. Consideraremos, como faz Edmunds (2001, p. 133), a intertextualidade como uma relação entre textos na qual um texto cita outro ou outros e cujo produto é uma alusão¹¹. Contudo enfocaremos mais este produto e tipos específicos desse produto, i.e, dessas alusões, do que na análise das relações intertextuais que ligam as obras dois poetas, como um todo. A pesquisa esteve atenta a índices verbais e temáticos para a identificação de alusões. Consideramos, quando possível, proximidades lexicais, especialmente quando um determinado enunciado carrega uma temática comum entre os autores.

¹⁰ Nuñez (1996), Champlin (2005)

¹¹ Edmunds emprega o termo “*quotation*” (citação).

1 As condições da escrita fedriana

Kristin Mann, em sua tese de doutoramento publicizada em 2015, chama atenção para uma importante diferença entre Esopo e Fedro. O trecho debatido pela estudiosa se encontra no segundo prólogo do fabulista (*Ph.* II. Pr.1-7):

*Exemplis*¹² continentur Aesopi genus,
 Nec Aliud Quicquam per fabellas quaeritur
 quam **corrigatur** error ut mortalium
acuatque sese diligens industria.
 Quicumque fuerit ergo narrandi iocus, 5
 dum capiat aurem et seruet propositum suum,
 Re commendetur, non auctoris nomine.

O gênero de Esopo consiste em **exemplos**;
 não se procura outra coisa pelas fábulas
 se não que **se corrijam** os erros dos mortais,
 e que, diligente, a indústria se aguça.
 Portanto, qualquer que tenha sido o **gracejo**, 5
 Desde que prenda o ouvido e preserve o propósito,
 recomenda-se por isso e não pelo nome do autor.¹³

Pode-se propôr, como faz Mann (2015, p. 119), uma polarização entre exemplos (*exempla*) e o jogo (*iocus*) e que essa mudança lexical institui propósitos diversos para a fábula tal como Fedro a pensa junto ao seu precursor e junto a si. O gênero é de Esopo e com ele a “exemplaridade”. O “gracejo” (*iocus narrandi*)¹⁴ é algo que parece mais próximo do fabulista latino, como podemos confirmar pela frequente repetição do termo *iocus* e de seus derivados pelo fabulário como forma de se referir a fábulas¹⁵. O exemplo tem um papel inquestionavelmente instrutivo e sua natureza de instrução é eminentemente prática. O “jogo”, veremos em outros contextos fedrianos, é um contrato que pode prezar por uma seriedade incompleta nas narrativas. O primeiro prólogo o liga à ideia de ficcionalidade – “Lembre-se que brincamos com fábulas fictícias” (*fictis iocari nos meminere fabulis*, v.7) –, tal que não se deva estabelecer com o conteúdo das fábulas uma relação de plena crença. Ao quarto livro

¹² Todos os grifos em negrito são de nossa autoria. Na ocasião de outro autor grifar uma palavra ou passagem, informaremos em nota.

¹³ Tradução de nossa responsabilidade.

¹⁴ Optamos por uma tradução sintética do que, à letra, pode-se traduzir como “jogo (ou brincadeira) de narrar”. Com essa opção, contudo, está melhor demarcado no gesto seu aspecto lúdico do que seu aspecto narrativo.

¹⁵ Encontramos empregos em *Ph.* I.Pr.; *Ph.* II.Pr.; *Ph.* III.Pr.; *Ph.* IV.2; *Ph.* IV.7.

(*Ph.* IV.2, 1-5), há uma radicalização da estratégia e o jogo parece se configurar sob a forma de um ilusionismo:

*Ioculare tibi uidemur, et sane leui,
dum nihil habemus maius, calamo ludimus;
Sed diligenter intuere has nenias:
quantam sub titulis utilitatem reperies!
Non semper ea sunt quae uidentur [...]* 5

Parece a ti que jogo e, sinceramente, com leve
Cálamo eu brinco, enquanto nada há de melhor,
Mas atenta-te diligentemente a tais ninharias:
Tamanha utilidade verá nos títulos!
Nem sempre as coisas são as que parecem ser [...] ¹⁶ 5

Tal declaração parece suficiente para colocar em suspeição os escritos de Fedro. É importante que se avalie, contudo, o que o autor tem a dizer sobre o que faz, observando a cronologia de suas mudanças de postura quanto ao que escreve. É por isso que a avaliação que Kristin Mann realiza se beneficia de uma passagem que a autora não trouxe para a análise ao pontuar a polarização entre Fedro e Esopo e entre o *iocus* e o *exemplum*¹⁷. Se podemos nos ancorar na ideia de que uma preponderância do *iocus* só se acentuará em prólogos posteriores, seria benéfico dar o devido valor ao equilíbrio entre esses dois elementos construído no segundo prólogo do livro. O “Jogo de contar” (como uma alternativa mais literal ao *iocus narrandi*) deve prender a atenção dos ouvintes (*capiat aurem*) e seguir um propósito (*propositum*), que, nos parece, está estreitamente relacionado com alguma forma de exemplaridade. É importante considerar, então, que Fedro se opõe a Esopo não como o valor da exemplaridade se opõe ao jogo, mas como uma pura exemplaridade se opõe a um equilíbrio entre exemplaridade e ludicidade.

Não é intenção deste trabalho avaliar se há alterações na ludicidade fedriana, isto é, se há nos escritos mudanças nos pactos de ficcionalidade, se há desorientações no sentido de induzir o leitor ao falso e ao ilusório, se há mudanças no desejo de ironizar atitudes sérias do leitor em prol de propósitos bem-humorados, se há alterações na preponderância do caráter entretenedor de um livro ao próximo. Num sentido contíguo, parece-nos adequado investigar algumas manifestações dessa ludicidade, aspectos dos seus espaços de realização. Onde ele deve ser investigado? Se Fedro chama atenção para a necessidade de não acreditar em tudo o que escreve e escreve muito sobre si, é importante que se considere não acreditar em tudo que

¹⁶ Tradução de nossa responsabilidade.

¹⁷ Defendemos que o termo deva ser entendido como: fornecimento de um modelo comportamental.

Fedro escreve sobre si? A auto-representação de Fedro é tão parte de um *iocus* quanto suas fábulas?

Começar a entender essas questões junto ao fabulista torna necessário colocá-lo em diálogo com outras personalidades, as quais entendemos fornecerem as condições para que sua escrita adquira várias de suas características. Nossa pesquisa nos conduziu à crença de que a obra hexamétrica do poeta latino Horácio (65 – 8 a.C.) forneça diversas direções criativas para que Fedro percorra a matéria esópica, em especial pelo seu caráter fortemente didático¹⁸. Ao mesmo tempo, não nos parece tão certo que o gênero fabular seja o único legado esópico ao qual Fedro tenha se apegado para realizar a montagem do seu fabulário. Com este primeiro capítulo esperamos situar essas duas figuras, inicialmente com algum distanciamento do fabulista latino, para então, gradativamente, encontrar o lugar que lhe caiba no diálogo com as tradições das quais os três autores afluem.

1.1 A questão esópica: aspectos sociológicos da ocorrência da fábula

Neste subcapítulo nos sensibilizamos para a importância de introduzir, com uma superficialidade que seja o menos prejudicial à importância da matéria, algo da história de duas características fundamentais para nosso estudo. Primeiro, a menção a Esopo na literatura antiga; Segundo, a associação de certas características sócio-culturais a Esopo (e, por extensão, ao contador de fábulas). Essa digressão justificará e exemplificará um aspecto essencial de nossa pesquisa e outro, igualmente essencial, do autor que pesquisamos. Com relação à nossa pesquisa, é com esse capítulo que iniciamos a justificativa quanto à razão pela qual fizemos a opção metodológica de escolher a “menção a Esopo” como modo de formar o *corpus*, quando progressões no processo criativo de Fedro já foram observadas a partir de *corpora* muito diferentes do nosso¹⁹. Quanto ao aspecto essencial ao autor que pesquisamos, a identificação entre fábula e escravidão é formulada e lembrada em Fedro com uma contundência paradigmática, mas não brota na história do gênero amortizando o fato de que ecoa fatos bastante significativos relacionados ao próprio gênero e aos seus agentes.

¹⁸ Há, inclusive, alguma inclinação na crítica pela aproximação de Fedro e Horácio pela relação com o gênero satírico. Hawkins, por exemplo (2014, p. 132-3) vê essa aproximação (I) no costume fedriano de adicionar molduras introdutórias a algumas de suas fábulas e (II) em seus eventuais comentários sobre hierarquias sociais a presença do gênero satírico. Nosso foco, contudo, está, de início, em preceitos horacianos mais técnicos e textualmente interconectáveis entre os dois autores.

¹⁹ O já mencionado trabalho de Brigitte Libby (2010) é um dos exemplos mais significativos disso.

Este breve subcapítulo se organizará entre alguns dos momentos que julgamos críticos para a tradição até o advento da obra de Fedro. Mas pode haver estranhamento quanto a um silêncio quase total a respeito das *Vitae Aesopi*, as versões acerca da biografia episódica, algo picaresca, de Esopo. Reservamo-nos, aqui, ao comentário de que se trata de um dos poucos romances antigos de que temos registros. Segundo Ferreira (2013, p. 69) é um texto cuja elaboração remete aos séculos II e III d.C., ainda que aspectos do estilo e do ambiente narrativo sugiram que seja uma obra original do período helenístico. Elementos como a referência a Ísis, a quem Esopo ajuda e de quem recebe em troca a possibilidade de falar, só poderiam ter emergido nesse período, segundo West (1983, p. 133). O texto chegou até nós em três recensões. Uma mais antiga, à qual a crítica se refere por *Vita G* (a partir do seu lugar de manutenção, em *Grottaferrata*), possivelmente contém o essencial da narrativa arquetípica, com algumas perdas que podem ser parcialmente avaliadas por duas outras recensões. São elas: a *Vita W* (primeiramente editada por *Westerman* em 1845) e sua adaptação, sem mudanças fundamentais, *Vita Pl.* (editada por *Maximus Planudes*). Trata-se de epítomes da narrativa que encontramos desenvolvidas na *Vita G* que incluem pedaços faltantes.

Sendo um material de consolidação escrita posterior a Fedro, não procuraremos abordá-la em nossa digressão panorâmica, especialmente pelo agravante de que o volume textual por ele conformado exigiria uma atenção que desequilibraria a direção do movimento deste trabalho. Informações de grande relevância sobre as *Vitae Aesopi* podem ser encontradas em Holzberg (2001b) e Kurke (2011).

1.1.1 Trânsitos entre Oriente-próximo e Grécia

É essencial que se frise o fato de a fábula não ser um gênero exclusivo do seio civilizacional greco-romano e, possivelmente, também não originada nele. As investigações do assiriólogo Erich Ebeling, durante a década de 1920, segundo Adrados (1979, p. 311), trouxeram ao mundo pela primeira vez a constatação de que há fábulas no repertório mesopotâmico comuns a exemplares greco-romanos, mas que gozam de uma redação muito anterior, em torno do II milênio a.C.²⁰. Os trabalhos editoriais de Gordon (1958) e Alster

²⁰ É o caso, por exemplo, da fábula “A Serpente e a Águia”, que integra a *Epopéia de Etana*, poema acádio, e que possui uma versão bastante fragmentária na poesia jâmbica de Arquíloco “A raposa e a águia”. Há, também, o exemplo da fábula “O boi e o mosquito”, encontrado em Bábrio. Ferreira (2013, p. 26) reforça que esse vão entre os primeiros registros mesopotâmicos e os primeiros gregos está no encaixo da dificuldade de se conhecer o estatuto dessa tradição na cultura pré-histórica grega, em que ela poderia ter, sim, existido, mesmo que ainda sem uma concepção de gênero e manifestação material.

(1978) sobre as coleções retóricas sumérias, um esforço classificatório importantíssimo, evidenciam não só a variedade e a copiosidade de ocorrências, mas também outros aspectos curiosos, como a mesma inespecificidade terminológica que encontramos nas línguas grega e latina para nomear o gênero²¹; daí procede alguma incerteza sobre a existência de uma consciência na literatura mesopotâmica do gênero fabular como algo distinto entre os provérbios, chistes, trocadilhos e outras formas breves que preenchem essas coleções. Suas funções? Decerto, ao menos, a formação retórica de escribas, a partir da instrução em língua suméria de indivíduos cuja língua materna era de matriz semítica (FALKOWITZ, 1983, p. 2). Quintiliano (*Institutio Oratoria*, I, 9, I-II) nos deixará a par do fato de que em Roma a fábula também assumirá um papel educacional, sendo apontada como o eixo do exercício mais básico na formação gramatical e retórica de um estudante²².

À maneira do que ocorre na história literária grega e romana, a fábula mesopotâmica será encontrada de maneira isolada e desarticulada, em coleções, ou organicamente integrada a outros poemas, como a *Epopéia de Etana* e as *Instruções de Suruppak*, ainda que ela não esteja associada a promítios e epimítios (FALKOWITZ, 1983, p. 27). Suas disposições e funções mostram, então, que ela está fortemente ligada aos cenários próprios da cultura escrita. Há alguma convicção – é importante a ressalva de Alster (2005, p. 342) – de que a fábula mesopotâmica tenha gozado de uma longa vida no terreno das manifestações folclóricas, do mesmo modo que a fábula grega, como defende Adrados ao comentar a origem da poesia jônica, um dos primeiros suportes que o gênero fabular conheceu em sua história helênica (ADRADOS, 1981, p. xvii)²³. É possível que sua chegada (ou sua proalimentação) no seio cultural grego, inclusive, dependa dessa condição. Preocupando-se com esse tipo de comunicação intercivilizacional, o trabalho de Martin West intitulado *The East Face of Helicon* (1997) apresenta hipóteses sobre os mecanismos de convergência cultural entre a

²¹ Entre os principais termos, encontramos, em diferentes contextos históricos e genéricos: *áinos*, *múthos* e *lógos*. Entre os termos latinos: *fabula*, *fabella* e *apologus*. Um fundamental levantamento das ocorrências foi feito pelo estudioso Gert-Jan Van Dijk (1997, p. 90-95).

²² “*Adiciamus tamen eorum curae quaedam dicendi primordia quibus aetatis nondum rhetorem capientis instituant. Igitur aesopi fabellas, quae fabulis nutricularum proxime succedunt, narrare sermone puro et nihil se supra modum extolente, deinde eandem gracilitatem stilo exigere condiscant: uersus primo soluere, mox mutatis uerbis interpretare, tum paraphrasis audacius uertere, qua et breuiare quaedam exornare saluo modo*” – “Acrescentamos aqui, por sua vez, algumas questões primordiais ao exercício da fala, com as quais podem-se instruir aqueles ainda sem idade de tomar aulas com um retor. Sendo assim, [os meninos] devem recontar as fábulas de Esopo, que imediatamente se seguem às histórias das nutrizas, inculcando estilo claro e em nada excedendo a moderação; depois, é preciso que aprendam a fixar a mesma simplicidade na escrita: podem primeiramente desmembrar os versos, em seguida reinterpretar com outras palavras e, então, com mais ousadia, vertê-los em uma paráfrase na qual ele poderá abreviar ou florear algo, dentro do que é permitido pelo senso do poeta.”. Não está claro se a fábula foi empregada em contextos escolares durante o período arcaico da história grega, quando registradas as primeiras manifestações escritas do gênero (FALKOWITZ, 1983, p. 30).

²³ Também a esse respeito, West (2013, p. 417) reconhece que, ao introduzir uma de suas fábulas dizendo *ainós tis anthrōpōs hóde* (“eis uma fábula que os homens contam”), Arquíloco de Paros sugere a procedência oral do relato, sem que haja derivação de uma fonte específica.

Grécia e o Oriente Médio. West defende a existência de alguns períodos críticos de contato entre civilizações mediterrânicas e do Oriente-Próximo, os quais poderiam ter facilitado trocas culturais e permitido um trânsito de instituições literárias orientado pela grande circulação de indivíduos de culturas distintas²⁴.

Há, entretanto, uma característica na fábula greco-latina que parece não ecoar, ou manifestar concorrência na cultura literária do oriente-próximo. Por que a fábula greco-latina foi, com tanta contundência, associada a figuras que poderíamos denominar subalternas, ligando-se à identidade potencialmente lendária de Esopo? Temos condições para compreender a associação do gênero fabular a uma personalidade, sendo esse um fenômeno que também se observa no oriente, em que ocorre fortíssimo atrelamento da fábula a uma figura provavelmente proveniente da cultura literária aramaica, Ahiqar. Grande popularidade envolve a biografia literária *A História de Ahiqar*, que ilustra esse vizir, ministro e conselheiro de reis assírios, como um homem de imensa sabedoria. Sem filhos, Ahiqar decide adotar e instruir seu sobrinho Nadin. Apesar desse acolhimento, Nadin falsamente acusa Ahiqar de traição e o indispõe com o rei da Babilônia, que declara a morte do sábio. O oficial designado para matá-lo, contudo, acaba se revelando um velho amigo, que um dia fôra salvo pelo próprio Ahiqar e que agora, em retribuição, lhe poupa a vida e o esconde. Um eunuco é morto no lugar de Ahiqar para que seja provido um corpo. Assim, subitamente se interrompe a narrativa aramaica da biografia, que deve ter sido a língua original da redação do texto (KURKE, 2011, p. 176-7). Quando o texto é retomado, nove colunas fragmentárias de provérbios e fábulas atribuídas à sabedoria de Ahiqar estão registradas. Ahiqar, provavelmente, é figura conhecida na Grécia desde o século V a.C. (KURKE, 2011, p. 177), altura da história helênica em que temos os primeiros testemunhos acerca da personalidade de Esopo.

²⁴ Três momentos críticos seriam: (1) o apogeu da Civilização Micênica (1450-1200 a.C.), em que teria ocorrido massiva tradução de poemas sumério-babilônicos no oriente-próximo; (2) o início da colonização micênica da ilha de Chipre, que teria colocado a Civilização Micênica em contato direto com os Fenícios e Neo-Hititas; (3) a expansão do império Neo-Assírio, durante o século VIII a.C., contexto em que há registros de povos gregos terem lutado como mercenários em guerras orientais e, que – para os interesses específicos do assunto aqui abordado – o aramaico passa a ocupar, no oriente-próximo, a posição de língua franca anteriormente ocupada pela língua acádio (WEST, 1997, p. 625). A respeito das dinâmicas sociológicas possíveis para transmissão literária (casamentos, imigrações, deportações etc.), cf. Idem, 1997, p. 606-624. Em outro momento, Martin West (1966, p. 28-9) será algo mais específico sobre o caminho da fábula para a Grécia: “Fables have a long history in the Near East, starting with the Sumerians. It was from the Levant that they came to Greece: this may be inferred from the similar uses made of them (as a pointed lesson to a particular addressee, or gathered in collections), and from the existence of oriental counterparts to many of the actual fables found in Greek, from Archilochus tale of the fox and the eagle onward” – “As fábulas têm uma longa história no Oriente-próximo, começando com os Sumérios. É pelo Levante que chegaram à Grécia: isso pode ser inferido a partir dos usos similares feitos delas (como uma lição a um determinado destinatário, ou reunidas em coleções), e pela existência de contrapartes orientais para muitas das fábulas encontradas na Grécia, do conto de Arquíloco sobre a raposa e a águia em diante”.

Segundo Walcot (1966, p. 90), a primeira ocorrência registrada de uma fábula na cultural literária grega se encontra nos *Trabalhos e os Dias*, do poeta Hesíodo²⁵. Trata-se da narrativa “O falcão e o rouxinol” (Op.202-212). West (1983, p. 111) situa esse poema hesiódico num diálogo rente com a tradição literária sapiencial do oriente-próximo, da qual fazem parte, também, Ahiqar e o já citado Shuruppak, lendário sábio diluviano cujos ensinamentos ao seu filho Ziusudra estão registrados em um poema sapiencial chamado *Instruções de Shuruppak*, que remonta, em suas formas mais antigas, a 2500 a.C. (WEST, 1983, p. 109). Em todos os expoentes dessa tradição aqui citados, a fábula ocorre de tal modo que parece natural a West concluir que é pela mediação dessa tradição literária sapiencial que a fábula chega à Grécia. Ademais, West (1983, p. 111) afirma que, nessa tradição, a fábula pode ser associada a alguma personalidade mítica. Ainda que o poema de Hesíodo seja composto a partir de sua própria *persona*, há evidência de poemas sapienciais ocasionalmente atribuídos a instrutores lendários como o centauro Quíron e Pitheu. Nesse sentido, como parece ter sido o caso de Ahiqar, o amplo emprego da fábula em uma composição hipotética, potencialmente, poderia desencadear uma associação entre o gênero e o enunciador do conhecimento retratado nessa hipotética composição. Seguindo o fio desse raciocínio, já em contexto arcaico, contemporâneo a Hesíodo e os primeiros líricos, uma figura proto-Esópica (essa designação também segue West (1983, p. 112)) poderia ter emergido. Se isso aconteceu, não temos registros²⁶. Hesíodo não se tornou um fabulista a partir do seu emprego pontual do gênero. Esopo será mencionado por uma primeira vez cerca de dois séculos à frente.

Por fim, é preciso sublinhar que não encontramos fábulas nos poemas homéricos nos moldes das encontradas em Hesíodo e, posteriormente em Arquíloco. O ponto poderia ser plenamente pacífico (WEST, 1983, p. 107) mas há algumas coincidências terminológicas e elementos pontuais na *Ilíada* e na *Odisseia* que despertam alguma familiaridade com o gênero fabular.

Primeiramente, há *aînoi* nos poemas homéricos, tal como em Hesíodo. O tipo de narrativa a que esse termo se refere, contudo, tem diferenças marcantes entre os poetas em questão. Apoiamo-nos na definição de Gregory Nagy (2013, p. 66) para situar as particularidades homéricas. Segundo o estudioso, o *aînos* homérico é “uma performance de

²⁵ Autores antigos como Quintiliano também atribuíam a Hesíodo o papel de iniciador do gênero. Assim lemos em *Inst. Orat.* 5.11.19: *Nam uidetur earum [fabellarum] primus auctor Hesiodus* – “Sendo assim, Hesíodo parece o primeiro autor destas [fábulas]”.

²⁶ Um entendimento alternativo sobre a formação de uma figura Esópica é descrito por Adrados (1987, p. 661). Esopo, para Adrados, estaria associado a um “fármaco” de um ritual délfico. Trata-se de uma personagem morta traiçoeiramente pelos délficos e, em seguida, ressuscitada. Tinha um caráter de bode expiatório e de divindade, e argumentava através de fábulas e piadas. Sua associação com a figura oriental Ahiqar teria ocorrido posteriormente.

formulação ambígua que se torna clara quando é corretamente compreendida e, então, aplicada em momentos de tomada de decisão moral que afetam alguém próximo”²⁷. Essa definição ajudaria a compreender, por exemplo, a história que Odisseu-mendigo conta a Eumeu, no canto XIV da Odisseia, para, perlocutoriamente, ganhar um casaco; ou a história que Antínoo conta ao Odisseu-mendigo, no canto XXI da mesma obra, para dissuadi-lo a tentar a sorte com o arco²⁸. À maneira das fábulas, essas são histórias crípticas; seu propósito não é auto-declarado e, por isso, demandam uma interpretação bastante ativa.

Contudo, o tipo de ambientação e personagem do *aînos* homérico não costuma levantar problemas com relação ao que Miriam Kamyk (2018, §18) chama de “plausibilidade”. O grupo de narrativas que Homero conta após a estadia na Feácia costuma ser encarada como possuindo algum grau de ficcionalidade. Todavia, mentirosas ou não, essas histórias não parecem ter sua plausibilidade questionada pelos seus ouvintes. A ambientação e as personagens são verossímeis, cronológica e materialmente possíveis na realidade partilhada pelos interlocutores. O *aînos* que possui personagens animais falantes, encontrado apenas em Hesíodo e em outros poetas arcaicos não gozará da mesma plausibilidade. Desse modo, ele deverá ser submetido a outros critérios de interpretação, pois o destinatário dessas histórias não as reconheceriam como exemplos do passado a ser ou não seguidos. O *Aînos* homérico exige interpretação, mas sem se apoiar em uma alegoria; o *aînos* pós-homérico em que reconheceríamos uma fábula é alegórico e demanda ser reconhecido como tal para que seus efeitos possam ser atingidos através da interpretação.

Outros elementos também parecem preparar o imaginário da fábula sem que ela nunca se perfaça nos dois poemas homéricos. Não faltam parábolas, símiles, augúrios e imagens animais no geral, mas como nos mostra Nojgaard (1964, p.448-9), as tentativas de se relacionar tais imagens animais a fábulas (posteriores) é sempre assombrada pela insuficiência de elementos textuais comuns. Não é de se excluir que, tematicamente, alguns autores de fábulas possam ter se inspirado em Homero, mas o termo de comparação para se detectar tais fábulas “submersas” em Homero seria com textos e tradições anteriores e, de fato, não há alusões convincentes a fábulas orientais em Homero ²⁹.

²⁷ Tradução nossa de: “a performance of ambivalent wording that becomes clarified once it is correctly understood and then applied in moments of making moral decisions affecting those who are near and dear”.

²⁸ Cf. DAVIES, 2001 (“Homer and the fable: *Odissey* 21.293-306”). Neste artigo, o autor fornece comparações convincentes entre estruturas textuais dessa passagem e outras típicas (formulaicas) de fábulas encontradas posteriormente.

²⁹ Lembramos aqui do augúrio que Odisseu narra e Calcas interpreta na *Iliada* (2.305s.). É valiosa a interpretação fornecida por Paula da Cunha Corrêa (2010, p. 109-111) que estabelece contrapontos às tentativas de se depreender fábulas da passagem. O risco de super-interpretar o que é na verdade apenas uma cena da natureza nunca deve ser colocada em segundo plano, quando, por exemplo, a águia que voa em direção a outro

1.1.2 – As primeiras alusões a Esopo

Heródoto em suas *Histórias* (II, 134) afirma que Esopo e a cortesã Ródope (que, acrescenta o historiador, será liberta pelo irmão de Safo) são escravos de Iadmon, na ilha de Samos. A fim de provar a ligação entre Esopo e Iadmon, Heródoto registra um episódio em que era discutido entre os délficos se havia desejo de compensação pela morte injusta de Esopo. O único a se manifestar favoravelmente foi um neto de Iadmon, de mesmo nome. Nos interessa profundamente o fato de que Heródoto caracteriza Esopo – nesta, que é sua primeira menção na cultura literária grega da qual se tem registro – como um contador, *logopoiós*³⁰. Ora, é bem sabido que Esopo não foi o primeiro fabulista, em sentido amplo, que a Grécia concebeu. Como há pouco afirmamos, Hesíodo, mas também jambógrafos arcaicos como Arquíloco e Semônides, são exemplos incontestes e suficientemente ilustres para se questionar essa percepção que ao longo do século V. a.C. parece ter se consolidado. Todavia, essa associação já está bem solidificada no tempo de Heródoto. Sintomas de sua força estão registradas, por exemplo, na perplexidade de um escoliasta de Aristófanes (447 - 385 a.C.), cujas palavras são reproduzidas por West (1983, p. 106). Em observação à alusão feita pelo poeta cômico Aristófanes, em *Aves* (vv. 651-3), à fábula “A raposa e a águia”, o escólio dirá: “Perceba que eles claramente atribuíam essas histórias a Esopo, mesmo essa que é contada em Arquíloco – apesar de este ser mais antigo”. Esopo emerge entre os *testimonia* antigos como um fabulista e, mais do que isso, como o *prôtos heuretês* do gênero, seu criador. Teão, séculos mais tarde (*Progymnasmata*, III.73), oferecerá uma visão reconfortante sobre essas estranhas associações, ao dizer que o gesto de atribuir fábulas a Esopo ocorre não por ele ter sido o primeiro, mas por ter sido o que fez um emprego mais amplo (*katakórōs*) e mais hábil (*deksiōs*) do gênero fabular, tal como certos metros são chamados “aristofânicos”, “sáficos”, ou “alcaicos”, ainda que os poetas de cujos nomes derivam tais adjetivos não tenham descoberto a formulação desses metros.

De todo modo, o relato de Heródoto não pretende uma apresentação realmente empenhada de Esopo. Trata-se de um documento fundamental por sugerir que a figura do

animal (*Ilíada*, 8.247) se torna uma constatação de que Homero teve contato com a fábula da “Águia e da Serpente” do *Mito de Etana* (esse exemplo é derivado de uma crítica realizada por Nojgaard (1964, p. 449) a uma interpretação de Ribezzo (1901).

³⁰ O termo é inespecífico, podendo literalmente ser traduzido por “fazedor” (poiós) de “discurso, história” (lógos). Seguimos a opção de André Malta na sua versão das fábulas de Esopo (2017, p. 117) em não traduzir o termo por “fabulista”. Segundo o tradutor, a acepção de “fabulista” se inclui entre outras como a de “historiador” e “cronista”. Observamos contudo que, apesar de nem sempre Esopo narrar histórias que chamaríamos de “fábulas”, as outras duas acepções que André Malta propõe ao termo *logopoiós* não se aplicam ao tipo de discurso que Esopo transmite na *Vida de Esopo* ou nas fábulas em que é personagem. Assim, preferimos o sintético “contador” em vez de “fazedor de histórias”.

fabulista já era bastante conhecida quando da atividade do historiador grego, ao longo do século V a.C. Caso contrário, como relembra Émile Chambry em seus *prolegomena* às fábulas esópicas anônimas, Esopo não teria sido empregado como marco temporal para situar Ródope (ÉSOPE, 1985, p. X). Mais detalhes biográficos do fabulista seriam encontrados, posteriormente, junto ao poeta cômico Aristófanes e em Heráclides do Ponto (390 - 310 a.C.), discípulo de Platão. Um fragmento associado a Heráclides nos conta que Esopo foi assassinado (*diephárē*) punitivamente em função de um roubo de templo (*Epí Hierosulía*), uma vez que (*gár*) foi encontrada (*phōrathéisēs*) em suas bagagens (*en tois sthrōmasin*) uma taça de ouro (*phiálēs khrusēs*)³¹. É uma passagem bastante sucinta, mas que talvez ofereça lampejos sobre aspectos de narrativas orais, lendas biográficas (se escritas, perdidas para nossa contemporaneidade e sem remissão na antiguidade) a respeito de Esopo³². Para West (1983, p. 119) uma lenda coerente de Esopo começa a se popularizar no século V.a.C.

1.1.3 – O Esopo de Aristófanes

O próprio poeta Aristófanes é responsável pelo mais abrangente manejo da fábula e da figura lendária do fabulista em suas obras, durante o período clássico³³. Trata-se de um ponto da tradição definitivamente crucial para se conhecer um pouco da dinâmica articulatória entre o gênero e a personalidade esópica. Um estudo recente, de Silvio Schirru (2009, p. 20), um dos primeiros trabalhos completamente dedicado a esse tema junto ao comediógrafo, elenca um total de sete menções a Esopo³⁴. As menções aristofânicas, para o nosso interesse, levam em consideração não apenas o autor (identificado, por exemplo, a partir de qualificadores como *Aisópou*, *Aisōpikòn*), o que ocorre cinco vezes (*Vespas*, vv. 566, 1259; *Aves*, vv. 571, 651-3; *Paz*, v. 129), mas também a personagem que vive situações nas quais é eventualmente colocado na posição de contador de fábulas, como é o caso de duas outras passagens (*Vespas*, v. 1401, 1446). Em quatro das sete vezes em que é mencionado nas comédias, ele é

³¹ É o que encontramos no fragmento 2, compilado no livro III da versão digital dos *Fragmenta Historicorum Graecorum*, que pode ser acessado na página: <http://www.dh.uni-leipzig.de/wo/dfhg/>.

³² Émile Chambry sublinha pertinentemente a maior importância dada nos *testimonia* ao local de morte de Esopo (em Delfos) do que o seu local de nascimento (CHAMBRY, 1985, p. xv). Heráclides de Ponto (*Perí Samiōn*, X), afirma que ele era Trácio, o que pode ser indiretamente depreendido, também, do relato de Heródoto, que o retrata como companheiro de servitude da cortesã Rhodopis, também Trácia. Menções posteriores, como o do próprio poeta Fedro (que se encontra em *Ph.* A.11), o de Luciano de Samósata, Dion Crisóstomo e Aulo Gélio (*Noctes Atticas*, II, XXIX), o retratam como nascido na Frígia. É curiosa e importante a nota de Ferreira (2013, p. 68n) para que se observe que escravos gregos, muito comumente, eram provenientes da Trácia e da Frígia.

³³ Não possuímos a comédia do poeta Aléxis na qual o próprio Esopo era personagem.

³⁴ Quatro delas estão presentes em *As Vespas* (vv. 566, 1259, 1401, 1446), apresentada em 422 a.C.; Uma em *A Paz* (v. 129), apresentada em 421 a.c. e duas em *As Aves* (vv. 471, 651).

diretamente ligado à elocução de fábulas (*As Vespas*, vv. 1446-9; *A Paz*, vv. 129-134; *Aves*, vv. 471-5, 651-3). Em uma delas, inclusive, Esopo (v. 1446-7) é enfocado como protagonista de uma anedota que comunica a acusação que sofrera em Delfos motivada pelo roubo de uma peça de Apolo, dado biográfico parcialmente antecipado por Heródoto. A história “A Águia e o Escaravelho” (*Aves*, vv. 1448-9) é colocada em sua boca como reação à acusação. Schirru (2006, p. 160) avalia, por outro lado que, sob essa abordagem, Aristófanes não enquadra Esopo como um simples *logopóios*. Não encontramos esse tipo de digressão biográfica nas outras peças.

A fábula, em Aristófanes, é um recurso empregado de modos muito variados e ocorre onze vezes em suas peças³⁵. Tal como, posteriormente, fará Horácio, seus empregos são majoritariamente alusivos, o que se adequa perfeita e naturalmente à estrutura conversacional da Comédia (tal como bem se adequa ao *sermo* de Horácio). Pode vir acompanhada de uma moldura biográfica do fabulista Esopo, como a recém-mencionada (*Aves*, vv. 1446-9). Pode, também, vir associada a outras entidades, como o sibarita, o que ocorre em dois momentos de *As Vespas* (vv. 1427-1432; 1435-1440). Igualmente, como não raro, pode vir desacompanhada de indicadores de sua proveniência, como, alusivamente, em *Lisístrata* (v. 695), num símile que remete, mais uma vez, à fábula “Águia e o escaravelho”.

Tal variabilidade desnaturaliza uma avaliação que creia em uma associação entre as fábulas e a figura de Esopo sempre ocorrendo num ambiente em que sua lenda biográfica esteja em questão. Obviamente, é inadequado tomar o caráter da fábula em Aristófanes metonimicamente por todas possíveis manifestações no século V a.C. Contudo, parece improvável uma lenda biográfica ainda em estágio oral abarcando a totalidade de fábulas que circulavam no período compartimentadas em anedotas distintas e bem estabelecidas sobre o fabulista, como se cada fábula comportasse uma única e biograficamente precisa circunstância de enunciação. Como assevera West (1983, p. 120), é perfeitamente possível que, no curso do século V a.C., lendas biográficas em circulação, por eventualidade, acolhessem, conforme determinados contextos, fábulas que antes não remetiam a Esopo. Esse mesmo processo ainda – se nos é lícito apostar na flexibilidade de um imaginário popular acerca da biografia esópica – permitiria que uma exaustiva associação de fábulas a Esopo ocorresse prescindindo de explícita referência à lenda, sem que fosse necessário um fabulário escrito, destacada de algo como uma “Vida de Esopo”, ou portando uma coleção de contos esópicos que pudessem ser usados sem remissão aos seus momentos de enunciação originais. De todo modo, não há

³⁵ *Acarnianos* (v. 120-121); *As Vespas* (vv. 1181-182, possivelmente 1241-42, 1309-1406, 1427-1432, 1446-48); *A Paz* (vv. 129-134); *As Aves* (vv. 471-5, 651-3, 907-808); *Lisístrata* (v. 695).

como provar a existência de uma coleção de fábulas Esópicas anterior à de Demétrio de Faleros, no século IV a.C. – se depositamos crédito no inventário elaborado por Diógenes Laércio³⁶.

Se concordarmos com a posição de Rothwell, Jr., que, em um artigo de 1995, faz uma análise dos empregos da fábula em *As Vespas*, poderíamos, também, dizer que é dado em Aristófanes um passo firme rumo a um estatuto sociológico de que o gênero fabular comumente goza: a associação com escravos, camponeses e outros agentes sociais provenientes de camadas populares. O estudioso evoca, primeiramente, os exemplos do lavrador Trigeu, que conta a fábula d’ “O escaravelho e a águia”, em *A Paz* (vv. 129-34), e do oráculo reminescente à fábula “A raposa e as uvas”, proferido pelo vendedor de salames da peça *Cavaleiros* (vv. 1067-1077). O volume e a natureza de exemplos, sustenta mal essa tese. A inclusão na soma dos exemplos apresentados em *Vespas* depende da declaração de Rothwell (1995, p. 237) de que há boa acomodação do gênero fabular em ambientes literários nos quais as assimetrias de poder entre indivíduos estão em questão. A comédia aristofânica dá, de fato, boa margem para esse entendimento e é, com efeito, nesse espaço social que Rothwell (1995, p. 243) sugere que compreendamos as figuras de Filoclêon, nas *Vespas* e de Peisetareu, nas *Aves*. Peisetareu, de quem não sabemos nada concreto acerca da posição social, está endividado e odeia tribunais. Conta duas fábulas na comédia (*Aves* vv. 471-476; 651-53).

A partir das lições que Bdeliclêon oferece a seu pai Filoclêon sobre etiqueta e boa conduta entre os *phíloi te kagathói*, a elite cultural ateniense, evidencia-se a posição ambígua de que goza a fábula, enquanto narrativa espontaneamente veiculada. Filoclêon, um ateniense mais pobre (apesar de que, ao fim da peça, conhecemos um pouco de sua relação com seus próprios escravos), traz fábulas à tona seis vezes na peça, seja como narrativas ou como conceito. Logo ao início de suas instruções, Bdeliclêon encoraja o pai a dizer coisas agradáveis na frente de homens sábios e educados. Filoclêon, convicto, experimenta o início de uma fábula (vv. 1181ss):

³⁶ Rothwell (1995, p. 238n) aposta na possibilidade, inconfirmável, como o próprio estudioso admite, de que as fábulas poderiam circular em livros de formato similar à coleção de oráculos de Baquis possuída pela personagem Clêon da comédia aristofânica *Cavaleiros* (vv.123-124). West (1983, p.121) lança mão de uma menção a Esopo em *Aves* (vv.471-2), em uma fábula de Pistêtairo dirigida ao coro que aqui transcrevemos na tradução de Mário da Gama Cury “É porque vocês não estudaram, são ignorantes e não têm curiosidade, vocês não *leram* nem o próprio Esopo[...]”. A tradução do verbo grego *pepátekas* por “leram” é uma aposta ousada, mas que de fato tem seu lastro defendido por West tomando como comparativo uma passagem no *Fedro* (273a) de Platão, em que o verbo *patéō* abarca o sentido de “ler”. Essa interpretação abre caminho para se especular acerca de uma “obra esópica” por escrito. A primeira coleção de fábulas, contudo, dirá Diógenes Laércio (V.80), será assinada pelo peripatético Demétrio de Faleros, no século seguinte. A opção tradutória de Silvio Schirru (2006, p. 159) por “studiato” (pt. estudado) nos parece mais comedida.

Fl. En ese caso, de lo que se habla en las casas me sé yo eso de «Érase una vez un ratón y una comadreja...»

Tr. «¡Ay, bestia, grosero!» — dijo en plan de crítica Teágenes el pocero — . ¿De ratones y comadrejas vas a hablar entre personas?

Fl. ¿De qué hay que hablar entonces?

Tr. De cosas importantes: de cómo fuiste teoro con Androcles y Clístenes.³⁷

A valoração do gênero e das circunstâncias em questão, aqui, não deixa muito espaço para dúvidas. O adequado é que se comente acerca de matéria própria da “alta” literatura, bem pontuará Rothwell (1995, p. 249). O bom-humor evocado por elas a Filoclêon é claramente inadequado à sabedoria e à educação dos convivas com quem partilharão o banquete, posteriormente. Contudo, em seguida, no momento em que Filoclêon declina um convite à bebida apontando sua perniciosidade para os que festejam, Bdeliclêon elenca algumas formas de se apaziguar os ânimos entre os possíveis ofendidos pelas consequências impremeditáveis dos excessos alcoólicos:

Tr.. No si estás en compañía de hombres nobles y buenos, pues ellos te disculparán ante el agredido. Y si no, tú mismo sueltas uno de esos discursos finos — algún chiste de Esopo o de Síbaris— que has aprendido en el banquete, y luego echas el asunto a risa y te sueltan y te vas.³⁸

Pedindo ao pai que se imagine em um banquete, para o efeito de simulação de condutas sociais adequadas (vv. 1219ss.), Bdeliclêon menciona os convivas que devem estar no faz-de-conta: “Teoro, Aisquine, Fano, Clêon, Acéstor e outros estranhos ao lado de Acéstor”. Figuras com quem Filoclêon teria familiaridade. Nenhuma delas, contudo, aristocrática, segundo Rothwell (1995, p. 249). Nada inadequado dirigir-lhes narrativas de humor exagerado e, de todo modo, talvez não apenas pela ocasião de não serem realmente homens “elevados” – fato com que a comédia aristofânica brinca ao forjar um distanciamento

³⁷ Todas as traduções de Aristófanes aqui transcritas são de Luis Macía Aparicio. Observações de nossa responsabilidade feitas ao texto grego serão sinalizadas. O tradutor espanhol optou por traduzir o nome da personagem Bdeliclêon por Tiraclêon (que abreviamos pela forma “Tr.”).

³⁸ As “pessoas de bem” (hombres nobles y buenos) são os *kaloî te kagathoî*. A sugestão de Bdeliclêon é de que se conte algo engraçado (*gêloion*) esópico (*Aisôpikón*) ou sibarítico (*sibaritikón*). A real distinção entre os dois tipos de caracterização ainda não pôde ser apreendida, embora a via de entendimento de Adrados (1979, p. 161), simples, de que uma narrativa sibarítica envolva uma personagem dessa região ao sul da Itália como pronunciador, seja bastante satisfatória. Acompanhamos parcialmente Schirru (2006, p. 161) ao considerar que *gêloion* pode não necessariamente se referir a uma fábula. Uma narrativa tal como a sobre Esopo e a cadela embriagada, que Filoclêon conta entre os versos 1401-5, poderia satisfazer essa posição, associada ao efeito de ridículo e absurdo do qual a fábula participa colateral, mas não exclusivamente. A defesa de Adrados (1987, p. 28) nos parece mais satisfatória ao defender que, em Aristófanes, o principal termo para se referir a fábulas (*lógoi*) não tem esse sentido como prioritário, abarcando, também, outros tipos de narrativa, fictícias ou não. Do mesmo modo, o termo *gêloion* aparece como mais uma forma inespecífica para a remissão (não-obrigatória) ao gênero.

social entre elas e Filoclêon. Também, porque elas parecem cumprir um papel suavizador nas desavenças provocadas pelos ambientes alcoólicos. Obviamente, entretanto, esses homens se distinguem radicalmente dos convivas que em realidade dividirão o simpósio com o desastroso Filoclêon, alguns versos a frente. Sendo assim, sua narração acelerada de quatro fábulas (vv. 1401-1405; 1427-1432; 1435-40; 1446-1450) se mostra uma diplomacia inefetiva.

A conclusão de Rothwell (1995, p. 250-1) que nos parece mais interessante a partir das observações sobre *As Vespas* é a de que a fábula e as narrativas associadas ao fabulista Esopo e que envolvem as figuras de Síbaris passam a possuir espaço e gozar de conveniência quando protocolos sociais de elevado teor são eventualmente quebrados. Quebrá-los é inadequado, mas uma vez isso ocorrido, eles se reconfiguram em uma etiqueta acessória que se torna vigente.

Por fim, deve-se dizer que a comédia em questão tem grande valor para a nossa discussão como plataforma de desenvolvimento literário de processos sociais que poderiam de fato estar em curso na relação entre a cultura popular ática (para não dizer grega) e seu imaginário em torno da figura de Esopo e do gênero fabular. De um lado, não temos condições de assumir, com a mesma convicção de Schirru (2006, p. 165), que os símiles e narrativas engraçadas (*geloia*) de teor Esópico não prevejam a fábula em seu campo semântico, no seio das comunicações entre as personagens da comédia. De outro, insistimos, mais interessante do que chegar a essa conclusão é reconhecer que há fragmentos narrativos acerca de uma biografia Esópica em circulação na Atenas Aristofânica, há fábulas em associação a Esopo, há Esopo dissociado de fábulas e há fábulas dissociadas de Esopo em trânsito num cenário social literariamente elaborado. A síntese desses elementos é incerta, mas sugere uma tradição em ebulição, na qual, sobretudo, a associação entre a fábula e uma personalidade não é obrigatória.

Tal como a existência de um fabulário escrito, a existência, já no século V a.C., de uma biografia escrita de Esopo, mesmo em forma embrionária, é problemática. Nas discussões da apresentação realizada por WEST (1983, p. 129-136) percebemos opiniões muito heterogêneas acerca do formato dessa biografia literária, entre os estudiosos participantes. Adrados duvida de que já houvesse uma *Vida de Esopo* nesse período (WEST, 1983, p. 130). Morten Nøjgaard e Martin West acreditam que ela pode ter sido bem mais curta do que as que existem à nossa disposição (WEST, 1983, p. 131,133). François Lasserre especula que ela pode ter seguido a estrutura das biografias em prosa de poetas arcaicos como Homero, Hesíodo e Arquíloco e acredita, isoladamente, na discussão, que a biografia esópica

do século V a.C. poderia ter circulado como um *Volksbuch*, um livro popular, de autoria anônima. Essa possibilidade é amplamente desacreditada por outros estudiosos

1.1.4 – Grécia Clássica e Helenismo

Após Aristófanes, encontramos algumas menções de destaque feitas ao fabulista por filósofos como Platão, que no *Fédon* (60c-d) atribui a Sócrates uma reflexão sobre a impossibilidade de harmonizar dor e prazer. Sócrates, sentado à cama, dobra e esfrega a perna dolorida, observando em seguida que é impossível ao homem ter, ao mesmo tempo, dor e prazer. Complementa que, se Esopo tivesse se dado conta disso, teria composto uma fábula em que uma divindade, ao tentar reconciliá-las, falha e decide unir suas cabeças de tal modo que, quando um homem vem a ter uma, a outra chega em seguida. Logo após, a personagem Cebes reitera a surpresa, dividida com outra personagem, de que Sócrates, que nunca havia composto poesia antes, pusera-se a versificar fábulas de Esopo e a compor um hino a Apolo³⁹. A associação entre Esopo e a escrita em prosa, na passagem, é manifesta, mas não há novas incursões biográficas sobre o fabulista.

Aristóteles, em sua *Arte Retórica* (II, cap. XX, 1939b) reforça o dado biográfico que atrela Esopo aos Sâmios. O inestimável mérito do filósofo estagirita é elaborar um primeiro discurso crítico sobre o gênero de Esopo: elenca o emprego da fábula (*lógos*) como uma possibilidade de exemplo (*parádeigma*) que o orador pode inventar (*poieîn*) ao precisar empregar uma prova (*pîstis*) em qualquer um dos gêneros retóricos do qual lança mão tendo em vista sua potência de persuasão. A forma de ilustrar esse procedimento é a apresentação do próprio Esopo, em Sâmios, no papel de “advogado” de um demagogo em julgamento, o que é muito curioso do ponto de vista do enriquecimento do imaginário biográfico sobre o fabulista lendário. Em sua fala, Esopo, o orador, narra a fábula “A raposa e o ouriço” (P.427) como exemplo⁴⁰. Além do exemplo de Esopo, outro, também empregado por Aristóteles, introduz o lírico Estesícoro (640-556) a dirigir uma narrativa para a população de Himera, que acabara de escolher um ditador. São ambas situações em que fábulas são contadas para grandes audiências, de modo que parece haver na própria elucubração conceitual do filósofo

³⁹ A passagem é definitivamente curiosa e inclina à leitura de um importante artigo de Leslie Kurke (2006) no qual a autora se põe a examinar como a tradição fabular esópica poderia ter participado entre as motivações para a escolha platônica pela prosa mimética como veículo da filosofia, em contraposição à própria poesia.

⁴⁰ Encontramos também, na *Meteorologia* (II.3, 356b) de Aristóteles, uma curiosa fábula etiológica proferida por Esopo em um estaleiro. Trata-se de uma brevíssima porção de “cosmogonia” que o fabulista grego, ocioso, conta aos construtores que lhe importunavam.

estagirita uma inclinação para que um público popular esteja em mente no uso dessa forma literária. Em caso negativo, ao menos um largo público é previsto quando Aristóteles (1394a) defende a adequação da fábula como forma de prova para o discurso deliberativo, afim às assembleias.

Aristóteles que, de todo modo, manifesta preferência por uma argumentação dedutiva (o tão debatido “entimema”) e não por uma argumentação indutiva (o caso do “exemplo” do qual são espécies a “fábula” e a “parábola”) propõe em sua *Arte Retórica* uma sugestão para o uso da fábula que, contudo, não é seguida nos discursos cívicos; ao menos é o que indicam as orações remanescentes, já que não há uma única fábula registrada nas dezenas de orações áticas entre os séculos V e IV a.C. preservadas⁴¹. É, por outro lado, irônico que o registro de orações de Demóstenes (384-322 a.C.) e Dêmades (380-319 a.C.) em que fábulas são pronunciadas estejam preservadas, também, em coleções de fábulas, sob a forma de anedotas. Reproduzimos aqui as traduções de Nelson Ferreira (2013) para ilustrar o curioso propósito para o seu uso:

63. Dêmades, o orador (Hsr. 63, Ch. 96)

Dêmades, o orador, a dada altura falava ao povo de Atenas, mas como os atenienses não prestavam muita atenção, pediu que lhe permitissem contar uma fábula de Esopo. Então, tendo eles assentido, começou por dizer: “Deméter, uma andorinha e uma enguia seguiam pelo mesmo caminho. Ora, tendo elas chegado à beira de um rio, a andorinha levantou voo e a enguia mergulhou...” E, dito isto, calou-se, pelo que lhe perguntaram: “E Deméter, o que fez?” Aquele respondeu: “Ficou furiosa convosco, que abandonais os assuntos da cidade e ficais presos às fabulas de Esopo.”

Da mesma forma, também são insensatos os homens que desprezam o que é necessário e preferem sobretudo o prazer.

A fábula de Esopo aqui é introduzida como um recurso de captação de interesse público e a suspensão de sua narração abre o espaço para uma repreensão na qual o público é punido pela sua indiferença e a fábula é associada ao desinteresse cívico. A moral, que pode ter sido associada à fábula em um contexto diferente, relaciona a narrativa fabular a algo da ordem do prazer em contraposição a uma urgência.

⁴¹ Aristóteles destina atenção total a três gêneros nos quais estão envolvidos agentes sociais interessados em eventos da vida cívica (*Arte Retórica*, I, cap. 3, 1358b). São eles o gênero judiciário, em que a retórica avalia as condições de persuasão quanto a defesa e à acusação; o gênero deliberativo, interessado na persuasão quanto ao aconselhamento e a dissuasão e, por fim, o gênero demonstrativo, interessado na persuasão quanto ao elogio ou a censura. Acompanhamos Kennedy (1991, p. 7) ao respeitar esse escopo como o priorizado pelo filósofo grego, ainda que outras finalidades externas para a Retórica certamente poderiam ter sido concebidas, como afirma Rapp (2009, p. 592).

Plutarco em sua *Vidas dos dez Oradores* (848a) conta a anedota (P.460) de que Demóstenes estava sendo interrompido na fala que fazia à assembleia e decidiu dizer que tinha algo a contar ao público. Contou uma fábula à audiência, então calada, sobre um homem e um jovem que decidiram tentar se esconder na sombra de um burro sob o sol a pino. Demóstenes deixa o auditório sem concluir a fábula, levando os atenienses a insistir para que termine a narrativa. O orador os repreende reconhecendo que têm interesse em saber a respeito da sombra de um burro, mas que não querem saber de matérias importantes.

Os dois relatos preservam a característica de trazer a fábula como recurso de captação da audiência para mais efetivamente lhe impôr censura não apenas pelo pouco decoro diante de matérias cívicas sérias, mas também pelo interesse na matéria chã das fábulas esópicas. A força biográfica dos dois relatos enquanto componentes da performance pública dos dois oradores é dúbia, mas tendemos a concordar com Rothwell Jr. (1995, p. 247) quanto ao fato de que reforçam certo estigma do gênero como componente de um aspecto de audiências populares indesejável por alguns atores sociais⁴². A conexão entre a condição escrava de Esopo, a narração de fábulas e o interesse popular pela sua audição é aqui, contudo, apenas conjectural.

1.1.5 – O Esopo de Calímaco

Calímaco (310 a.C. – 240 a.C.) é responsável por alguma reabilitação literária de Esopo ao inseri-lo como uma figura importante em seus jambos.

As possibilidades oferecidas pelo patrocínio imperial e pela biblioteca da Alexandria ptolomaica, na qual este poeta atuou, favoreceram amplamente suas condições de produção. Com a abundância de material literário nesse espaço, Benjamin Acosta-Hughes (2011, p. 13) afirma que o acesso à coleção de fábulas esópicas compiladas por Demétrio de Faleros, escritor de atuação pouco anterior ao do poeta bibliotecário, é uma premissa natural para que a figura do lendário fabulista esteja entre seus poemas.

O contexto de inserção não apenas de fábulas, mas do fabulista Esopo, entretanto, não é dos mais simples de se compreender. Encontramos uma fábula no Jambo II, outra no Jambo IV e uma certa alusão à fábula do Burro e da Cigarra (P.184) no primeiro fragmento do

⁴² ADRADOS (1979, p. 417) defende que a fábula de Dêmades, sem tradição posterior, é sem dúvida uma invenção do século IV a.C.

poema *Aitia*. É provável que existissem outras, mas as próprias remanescentes estão em estágio suficientemente fragmentário para criar uma série de obstáculos, em especial, no nosso entendimento sobre seu contexto de elocução. A única menção a Esopo é encontrada no Jambo 2, que se inicia com a narração de uma fábula sem clara correspondência entre aquelas nas coleções anônimas⁴³. A narrativa fala de um tempo em que tanto os animais de quatro patas quanto o barro prometeico (isto é, os humanos) tinham capacidade igual de falar. Era o tempo de Cronos. A “Diegese”, um sumário do poema, supre a lacuna que o jambo apresenta dizendo que, sendo esse o cenário, o cisne e a raposa conduzem uma embaixada aos deuses registrando, respectivamente, aquele, o requerimento de que a velhice fosse abolida e, esta, a proclamação de que o poder de Zeus era injusto. Retomado o texto do fragmento, Zeus se impõe extraindo a voz de todos os animais e a transferindo para os homens. Calímaco é irônico por registrar que o homem ganhara mais de uma habilidade que já podia dar e vender. A fábula, então, passa por uma estranha guinada textual e revela, em certa medida, sua etiologia: é assim que se explicam a voz de cão de “Eudemo”, a voz de burro de “Filito” e as vozes dos tragediógrafos, semelhantes à dos moradores do mar (os peixes). São nomes desconhecidos, certamente ligados às outras condições comunicativas misteriosas da fábula. Calímaco, aparentemente, registra essa narrativa como uma explicação fornecida a um certo Andrônico a respeito da tendência do ser humano à tagarelagem e conclui a digressão fabular dizendo que essa narrativa foi contada por Esopo de Sarde aos Delfos, que não a receberam de maneira cortês quando ela foi cantada a eles⁴⁴.

Na sucessão de entidades empregadas para ilustrar os efeitos da punição de Zeus sobre os animais, a inclusão dos “autores de tragédia”, de certo modo, denuncia o que Glauthier (2009, p. 258) avalia como um grau muito efetivo do emprego calimaquiano de Esopo em contextos de polêmica literária. Mas há alguma dúvida acerca de como essa alegorização da crítica deveria ser conduzida⁴⁵. A interpretação de Ruth Scodel (2011, p. 373) é interessante naquilo que mobiliza da relação da fábula com a própria moldura narrativa em que Esopo foi incluído. Os animais foram punidos pelo fato de que fizeram um uso inconveniente de sua capacidade de falar. Disseram algo errado no momento errado e por isso perderam sua voz. Estranhamente, Esopo, ao relatar essa fábula, teria cometido uma falha de natureza análoga,

⁴³ Prado et Sanchez em nota à sua tradução de Calímaco (1980, p. 212) falam de uma muito rarefeita proximidade com a fábula “Prometeu e os Homens” (P.240), em que depois de Prometeu ter criado humanos e animais, Zeus julga haver muito mais animais do que humanos e ordena que o deus artífice reelabore alguns animais como humanos. Tal fábula é dada como explicação etiológica para o fato de algumas pessoas terem corpo humano e alma bestial.

⁴⁴ Ruth Scodel (2011, p. 372) acredita que esses nomes são provavelmente pseudônimos empregados para suavizar uma carga crítica que aproximaria o poema indesejavelmente da poesia jâmbica arcaica.

⁴⁵ O cão “Eudemo” poderia ser, por exemplo, um cínico, em medida parecida à que Horácio se denominará um “porco da grei de Epicuro” (Ep. 1.4, 16)?

se reconsideramos o que sua tradição biográfica tem a dizer. Tendo condições de fazer um uso de sua fala mais em conformidade com a situação, o lendário fabulista opta por satirizar os habitantes délficos (afinal, qual outro objetivo poderíamos esperar do emprego dessa fábula?), estando o próprio fabulista na condição de um estrangeiro. Se os animais estão destinados a perder a voz frente a um uso indevido diante da autoridade divina, Esopo está condicionado a perder a vida frente a um uso indevido da voz frente ao corpo de cidadãos⁴⁶. O que nos resta do texto calimaquiano não é mais descritivo quanto ao desfecho da indisposição entre os délficos e Esopo, mas a tradição biográfica pregressa conta que, irritados com a provocação de Esopo, os délficos plantarão uma relíquia do templo de Apolo entre seus pertences para forjar um crime que resultará em sua morte. Scodel (2011, p. 374) chama atenção nessa passagem, de um lado, para o fato de que é justamente um *múthos*, uma história que Esopo conta para os Délficos. De outro lado, a voz calimaquiana se reporta às pessoas, no verso 14 do jambo, como *polumúthoi*, “contadoras de muita história” (além de, obviamente *láloi*, tagarelas). É uma característica que parece se aderir a elas a partir da transferência de uma potencialidade animal para os homens. Em definitivo, Esopo parece claramente alvo daquilo que conta.

Além de vincular o fabulista lendário a Sárdis, capital do antigo reino Lídio, Calímaco acrescenta dados à tradição biográfica de Esopo com detalhes sobre a desventura esópica em Delfos. Interessa-nos também que, mais do que, em si, cometer uma desmedida, Esopo, segundo o relato do jambo de Calímaco, é parte de uma equação entre o emprego da fábula, a relação entre figuras de diferentes estatutos hierárquicos (Esopo é um estrangeiro em oposição aos cidadãos délficos) e a punição motivada por uma inadequação entre estatuto dos interlocutores e intencionalidade da mensagem. O gênero, aqui, agrega uma nuance social nova, ao lado da associação com o entretenimento popular e uma eventual falta de interesse cívico dos auditórios em assembleias, por ser atrelado, ainda que pontualmente, à insolência de um estrangeiro.

⁴⁶ Deborah Steiner (2010, p.105) compartilha essa visao e ainda salienta a ideia de que os Délficos colocam Esopo numa situação de confronto com a prerrogativa divina, tal como os animais.

1.1.6 – Locutores “para-esópicos” na Roma pré-fedriana

1.1.6.1 – Menênio Agripa

A fábula é um recurso que desponta na literatura latina de modo muito próximo ao que encontramos no período arcaico grego: há um uso retórico (e, por isso, como parte de poemas, mas, provavelmente, não de antologias) e dissociada da figura de Esopo. Os inventários da fábula latina elaborados por Holzberg (2002b, p. 33) e Cara Tess Jordan (2013, pp. 192-201), algo divergentes em seus critérios para tratar possíveis alusões, acusam um emprego muito pontual do gênero em uma variedade de autores anteriores a Fedro⁴⁷. Durante este que poderíamos chamar de um período inicial da história latina da fábula, apenas Horácio faz um uso realmente abrangente do gênero, como teremos oportunidade de examinar junto a algumas de suas 13 ocorrências.

A inexistência da associação entre a figura de Esopo e o gênero num período pré-fedriano da fábula latina, como já foi observado no trabalho de Cara Tess Jordan (2013) acerca das apropriações sobre o gênero operados por elites culturais, não implica que algumas das características que temos observado nesse breviário como ligadas ao fabulista Esopo também não ocorram em outros *fabulatores* que a literatura latina produziu. Poderíamos dizer que essas representações se encontram de tal forma consolidadas e mantêm tamanha familiaridade com aquelas dirigidas ao fabulista grego que aproximam os pronunciadores de fábula de figuras “para-esópicas”.

No segundo livro de sua história analítica de Roma, o escritor Tito Lívio (*Ab Urbe Condita*, II.32.5-12) narra um episódio curioso a permear um dos vários desentendimentos políticos entre as ordens sociais romanas, típicos do início do período republicano. A reação da plebe foi drástica e essa camada social se retirou quase integralmente da cidade para montar acampamento nas proximidades. Um estado de pavor rondava todas as ordens sociais que, mutuamente, temiam ataques. Como forma de apaziguar a situação e perseguir a expectativa de uma nova comunhão, um homem chamado Menênio Agripa (Cônsul em 503 a.C.) foi enviado até o acampamento para intervir. Tito Lívio nos conta que se tratava de um homem eloquente (*facundum*) e que era estimado pela plebe por ter se originado dela (*quod inde oriundus erat plebi carum*), ainda. Desperta nossa curiosidade que entre as várias

⁴⁷ O inventário latino de Jordan (2013, p. 193-6), mais moderno e mais flexível na apuração de possíveis alusões atesta ao menos uma fábula, ou alusão a fábula em Ênio, Plauto, Terêncio, Lucílio, Cícero, Lucrécio, Catulo Horácio, Pompeio Trogo, Tito-Lívio, Propércio e Ovídio.

possibilidades acessíveis a Tito-Lívio para designar o tipo de mensagem que esse orador tinha para dirigir à plebe, o historiador não emprega *fabula*, *fabella*, *apologus*, os termos mais comuns que a língua latina elenca para se referir à fábula esópica. É interesse de Lívio, talvez conscientemente valorativo, dizer que Menênio Agripa se exprime através de um “modo primitivo e grosseiro de falar” (*prisco illo dicendi et horrido modo*) quando o orador começa a narrar a fábula “O estômago e os membros” para a plebe⁴⁸. Conta a fábula que os membros de um corpo, sob a indignação de que, às suas custas, o estômago retinha todo o alimento até ele conduzido, concordam em não mais levar comida à boca. O desejo de se rebelar contra o estômago levou os membros a um extremo definhamento, até que perceberam que o estômago não era ocioso, mas que trabalhava de modo a conduzir até eles o sangue nutritivo que lhes traria sustento. A interpretação dessa narrativa, a comparação entre a revolta dos membros do corpo e sua própria revolta levou os membros da plebe a reconsiderarem sua cisão.

Aderimos em medida parcial à opinião de Cara Tess Jordan (2013, p. 88) de que ao recorrer a uma figura plebeia para falar pelo corpo político de uma elite, Tito Lívio conecta Esopo a Menênio Agripa. A conexão é inegável – ambos cumprem papéis de mediadores em seus respectivos contextos – mas num patamar de acesso à tradição biográfica de Esopo que não temos confirmação textual de serem conhecidos por Tito Lívio. É improvável que Lívio desconhecesse Esopo, considerando que o seu contemporâneo, o também historiador Dioniso de Halicarnasso (60-7 a.C.), cita o fabulista na sua obra historiográfica. Mas não se deve ignorar o dado de que o primeiro autor latino a declarar algum dado biográfico sobre a figura do fabulista lendário é Fedro. As informações que a posterior *Vida de Esopo*, já em fase escrita, apresenta ilustrarão uma figura que, oriunda de condição escrava (como Menênio Agripa é oriundo de condição social baixa), se tornará um importante conselheiro, preceptor e intermediário de figuras da elite política dos locais por onde peregrina⁴⁹. O próprio Fedro jamais ilustra Esopo em uma condição distintamente desligada da escravidão. Se há uma conexão de textualidade inquestionavelmente marcada entre as figuras de Esopo e Menênio Agripa ela ocorre justamente no relato que Dioniso de Helicarnasso faz do mesmo episódio. Ao caracterizar a narrativa de Menênio Agripa, Dioniso (*Rhōmanikē Arkhaiología*, VI.83.2) dirá que ela foi feita à maneira de Esopo (*eis tòn Aisópeion trópon*).

⁴⁸ Como salienta Jordan (2013, p. 97), a fábula é contada por Lívio em discurso indireto.

⁴⁹ A *Vita G* (Capítulo 101), por exemplo, fala que Esopo, já liberto por Xanto, após decifrada uma profecia e recebida uma grande fortuna como prêmio por seu grande conhecimento, embarca em uma viagem à Babilônia. À maneira de Ahiqar, cujo romance parece ter tido forte influência na passagem, é falsamente acusado de traição por um rapaz que se sentira ofendido por suas palavras (Capítulo 104). Após esclarecida uma falsa acusação (Capítulo 108) Esopo se aproxima do rei babilônio Licurgo e se torna o solucionador de um problema arquitetônico capaz de comprometer a diplomacia tributária entre os dois grandes reinos.

Sendo ou não uma espécie de Esopo romano, Menênio Agripa se alinha no segmento das poucas incursões registradas da fábula pela retórica cívica, trazendo mais uma característica para o atrelamento entre o gênero e as camadas populares. Nos registros (talvez fabulosos, além de fabulares) que temos dos discursos de Dêmades e Demóstenes, a fábula tem uma apreciação negativa, porque responsável pela distração das camadas populares frente a assuntos de alta importância coletiva. Em Menênio Agripa ela é estilisticamente indesejável e arcaica, mas manifestamente útil como mecanismo de persuasão para camadas populares. Junto aos oradores áticos ela é utilizada como pretexto para uma repreensão a uma conduta popular. Menênio Agripa, por outro lado, através dela, amacia a relação com a população plebeia, para reverter pacificamente uma resolução popular. Nos três casos o seu uso tem um propósito emergencial e sua razão de acontecimento é motivada pelo estatuto social de seu auditório.

1.1.6.2 – Horácio, *libertino patre natus*

As construções autobiográficas elaboradas pelo poeta Horácio não precisam ser desmontadas, crivadas por escalas e filtros a fim de que encontremos verdades históricas capazes de mudar a apreciação de sua obra. Estamos em pleno acordo com a posição de Alexandre Piccolo (2011, p. 11) de que, entre verdade e mentira poeticamente veiculadas, o nosso interesse pela obra horaciana extrairia maior benefício dos efeitos agradáveis que uma e outra oferecem ao texto polimorficamente coligidas sob o símbolo do pronome pessoal “eu”, avatar principal da *persona* poética. Entre os assuntos que mais atraíram atenção nessa face da obra horaciana, Alexandre Piccolo chama atenção para o tópico “o pai liberto de Horácio”, informação veiculada, por exemplo, na *Ep.*I.20, a “Epístola ao livro” em que lemos entre os versos 19 e 22:

*Cum tibi sol tepidus pluris admouerit auris
Me libertino natum patre et in tenui re* 20
*Maiores pinnas nido extendisse loqueris
Ut quantum generi demas, uirtutibus addas*⁵⁰

Quando o sol cálido te trouxer mais ouvintes
Dirás que eu, filho de pai liberto, em meio a escassos bens, 20
Abri asas maiores que o ninho,
Tal que o quanto tiras do **nascimento**, devolvas aos **méritos**⁵¹.

⁵⁰ Apenas na Sátira I.6, a formulação “*Me libertino natum patre*” (“Eu, nascido de pai liberto”) é repetida três vezes (v. 6; v. 45; v. 46).

Na impossibilidade de precisar se a declaração da *persona* horaciana é materialmente respaldada, ainda podemos observar os efeitos que a condição poeticamente expressa de filho de liberto tem sobre alguns aspectos criativos⁵². A disjunção entre nascimento humilde e glória soberba construída pelo trabalho, apresentada nesses versos, será uma formulação cara a Fedro no epílogo ao seu segundo livro (*Ph.* II.Ep.vv. 3-4) quando da caracterização do contraste entre a origem de Esopo e as conquistas que lhe renderam uma homenagem entre os atenienses: *nec generi tribui sed uirtuti gloriam* (“e a glória não provir da tribo de origem, mas do mérito”). A oposição entre *genus* e *uirtus* ocorre de forma quase espelhada entre Horácio e Fedro. No que diz respeito às figuras da voz poética horaciana e Esopo, Cara Tess Jordan (2013, p. 111) elenca algumas características que sumarizam, em especial, a performance identitária do poeta venosano em sua obra hexamétrica:

Horácio se apresenta como uma figura de tipo esópico, que é associada com a escravidão através de seu pai liberto e, contudo, está ligado com o círculo elitizado de Mecenas e a alta literatura. Ele performa um papel didático tanto por ensinar a viver adequadamente e a performar efetivamente um papel na às vezes problemática estrutura de poder da relação patrono-cliente. Como Esopo, ele é um crítico social, satírico e um filósofo elevado de um baixo patamar até um lugar privilegiado junto à elite intelectual e política. Em sua apropriação de Esopo, Horácio adota um disfarce um tanto falso, outro meio de auto-depreciação para reduzir a inveja de alguns de seus detratores, mas ele também assume a posição perfeita para criticar a sociedade⁵³.

Reforçamos que não interessa tanto à nossa investigação uma adesão à discussão da veracidade ou não da vinculação biográfica entre Horácio e um pai liberto. O emprego da informação, contudo, tem um valor para a apresentação identitária da sua *persona* poética, à

⁵¹ Tradução de nossa responsabilidade.

⁵² Pelo que nos informa Mann (2015, p. 102), Gordon Williams (2015, p. 139-50) é responsável por apontar certas incoerências entre a forma como o pai de Horácio é caracterizado em passagens como a que aqui comentamos e como é caracterizado em outras ocasiões de sua obra. Reportará, também, que em sua edição às *Sátiras* de Horácio, Emily Gowers (2012, p. 222) defende que a referência ao pai liberto é simplesmente uma estratégia retórica para oferecer a Horácio uma história pessoal que o aproxime de filósofos *humiles* como o próprio Bión de Borístenes, filósofo cínico ao qual Horácio chega a afiliar o tipo de sátira por ele composto (*Ep.*2.2, 57-60).

⁵³ Tradução de nossa responsabilidade a partir de: “Horace presents himself as an Aesopic type figure, who is associated with slavery through his freedman father, and yet he is connected with the elite circle of Maecenas and high literature. He plays a didactic role in both teaching how to live well and how to play one’s role effectively in the sometimes problematic power structure of the patron-client relationship. Like Aesop, he is the social critic, satirist, and philosopher who was elevated from a low background to a privileged place among the intellectual and political elite. In his appropriation of Aesop, Horace is adopting a somewhat false disguise, another means of self-deprecation to lessen the jealousy of some of his detractors, but he also assumes the perfect position from which to critique society”.

medida que, veraz ou não, poderia ser omitida no discurso e não foi. Que está em curso a construção de uma imagem *humilis* é difícil de se questionar, mas a autora, no trecho destacado, a aproxima de Esopo com um magnetismo incauto, sugerindo existir junto a Horácio uma consciência desse modelo ético que só tem lastro pelo emprego das fábulas. Não questionamos aproximações entre o *éthos* horaciano e o que tradicionalmente contorna Esopo, mas elas não parecem ser, em definitivo, um dado da consciência criativa do poeta de Venúsia tanto quanto são o resultado de uma apurada atenção crítica a entrecruzamentos de tradições literárias. O fabulista Esopo não é mencionado em nenhum momento da obra horaciana e, se há referências textuais diretas que os conectam, elas nos escapam para nos deixar apenas marcas de proximidade, como as que Cara Tess Jordan considera.

Uma dessas marcas é encontrada, por exemplo, na Sátira I.4 (vv. 103-6), em que, mais uma vez evocando a figura paterna, a voz poética horaciana fala um pouco sobre a importância de certos aprendizados adquiridos com ele em sua formação:

Liberius si
dixero quid, si forte iocosius, hoc mihi iuris
cum uenia dabis. insuevit pater optimus hoc me, 105
*ut fugerem **exemplis** uitiorum quaeque notando.*

Se mais livremente
 Venho a me expressar, se talvez mais jocosamente, concederás
 Isso a mim com a permissão do direito: o melhor dos pais acostumou-me assim, 105
 asseverando vários dos vícios com seus **exemplos** para que [deles] eu escapasse⁵⁴.

O filho do escravo liberto que se expressa livre e jocosamente o faz com uma educação guiada a *exempla* para a continência de práticas viciosas. Eis uma identidade que aproxima salientemente Horácio de Esopo. Se considerarmos que Horácio raramente em sua obra se refere a narrativas fabulares pelos termos mais comuns *fabula* e *fabella*, há espaço para a hipótese de que, entre os *exemplis* que o pai de Horácio lhe comunicava, estivessem fábulas⁵⁵. A conexão entre um (longínquo) passado escravo e a narração de fábulas está entre as antecipações justificatórias à forma como Fedro (*Ph.* III.Pr., 33-37) compreende a genealogia do gênero fabular que Ilaria Marchesi enumera (2005, p. 308). Esta autora também

⁵⁴ Tradução de nossa responsabilidade.

⁵⁵ O termo “*fabella*” que se tornou na literatura latina mais íntimo à expressão da ideia de fábula esópica ocorre apenas uma única vez nas *Ep.* de Horácio (*Ep.* II.1,200). Nas *Ep.* o termo “*fabula*” ocorre, em especial, com o sentido de “enredo”, sobretudo “enredo trágico”. Não registramos a acepção de fábula esópica. Nas *Sátiras* encontramos a ocorrência de “*fabella*” uma única vez (*Sat.* II.6), priorizando o sentido de fábula esópica, imediatamente antes da consagrada narrativa “O rato do campo e o rato da cidade”. Como ocorre nas *Ep.* os sentidos de “*fabula*” são variados, sem nunca explicitar a ideia de fábula Esópica.

acredita que Horácio evita nomear o gênero como mecanismo de afastar as conexões entre o gênero e seu passado servil. Jordan (2013, p. 113) argumenta contra essa posição, lembrando a grande inespecificidade terminológica a que o gênero está submetido tanto na cultura literária grega quanto romana (condição que também já mencionamos). Trata-se, então, de um dado que encontra eco tanto na fábula contada por Menênio Agripa quanto, como veremos posteriormente, na fábula de Fedro. De todo modo, por mais que Horácio faça um uso assaz variegado da fábula, o qual pressupõe diferentes propósitos e que não tem em mente apenas os públicos populares depreendidos das ocorrências tratadas anteriormente neste capítulo, a escravidão, compreendida por outras perspectivas, continua rentemente conectada à fábula. A escravidão persiste mesmo nas narrativas em que os destinatários são claramente figuras ligadas à elite econômico-cultural, como é o caso de um dos poucos exemplos completos do emprego do gênero junto ao poeta venosano, na *Ep.* I.10. 32-48:

*Fuge magna; licet sub paupere tecto
reges et regum uita praecurrere amicos.
Cervus equum pugna melior communibus herbis
pellebat, donec minor in certamine longo 35
implorauit opes hominis frenumque recepit;
sed postquam uictor uiolens discessit ab hoste,
non equitem dorso, non frenum depulit ore.
Sic, qui pauperiem ueritus potiore metallis
libertate caret, dominum uehet improbus atque 40
seruiet aeternum, quia paruo nesciet uti.
Cui non conueniet sua res, ut calceus olim
si pede maior erit, subuertet, si minor, uret.
Laetus sorte tua uiues sapienter, Aristi,
nec me dimittes incastigatum, ubi plura 45
cogere quam satis est ac non cessare uidebor.
Imperat aut seruit collecta pecunia cuique,
tortum digna sequi potius quam ducere funem.*

Escapai às grandezas: é possível, sob um teto miserável,
que a vida supere os reis e amigos dos reis.
O cervo, melhor no combate, expulsava o cavalo do pasto
comum, até que o mais fraco nessa longa disputa 35
suplicou pela ajuda do homem e recebeu o freio;
mas, depois que, vencedor, livrou-se do inimigo, ferindo-o,
nem o cavaleiro deixou-lhe o dorso, nem o freio deixou-lhe a boca.
Assim, aos que temendo a pobreza, preferindo os metais,
falta a liberdade. O ávido carregará e servirá 40
um senhor para sempre, porque não saberá fazer uso do pouco.
A quem o patrimônio não se ajusta, é tal como um calçado:
se for maior que o pé: derrubará; se menor: machucará.
Ó Arístio, contente com tua sorte, viverás sabiamente,
E não me deixes irrepreendido se eu guardar 45
mais do que o necessário ou se eu parecer deixar de guardar.
O dinheiro guardado impera ou serve a cada um,

É mais digno seguir a corda do que puxá-la⁵⁶.

Há um teor etiológico nessa fábula que explica a razão pela qual o cavalo sai de um estado de plena natureza e passa a se submeter a um estado de domesticação. A opção por uma vida com um pouco menos de preocupações é um meio de alegorização para uma forma diferente de escravidão, na qual o conforto material ata um indivíduo a costumes que não lhe tolgem a liberdade em sentido cívico e político, mas lhe cerceam a soberania sobre si. A diferença que baliza um homem apegado ao dinheiro e um cavalo condicionado aos jugos parece grande, como termos de uma metáfora, mas as duas partes se igualam na medida em que nem um nem outro está no controle dos próprios interesses.

O desenvolvimento retórico da fábula não é tão esquemático quanto o que encontramos nas coleções e uma prova disso é que aquilo que tendemos a denominar uma “sentença moral” está diluído em um longo epílogo de dez versos (para uma fábula que dura cinco versos – vv. 34-38). O epílogo inclui o que poderíamos mais intuitivamente denominar um epimítio, por ocorrer imediatamente após a porção narrativa da passagem (vv. 39-40). Nos versos 40 e 41 outra sentença cumpre o papel de um segundo epimítio: conclusão que se extrai do fato de que há uma complementaridade (quase uma intercambialidade) das chaves de interpretação da alegoria presente na narrativa empregadas pela sentença dos versos 39-40 e pela sentença dos versos 40-41. Ambas associam a riqueza a uma forma de escravidão. A voz poética de Horácio vai além e finaliza a porção propriamente fabular da fábula (vv. 42-43) com uma pequena reflexão de natureza proverbial que suplementa o conteúdo moral da fábula recém-contada.

Essa fábula se encontra inserida no contexto particular da comunicação privada entre Horácio e Arístio Fusco, quem, segundo escoliastas, foi um notável poeta e *grammaticus* latino. Sendo assim, não se repete aqui o que parecia ser um lugar-comum do endereçamento a classes populares. Ademais, o procedimento para a condução pedagógica a um *recte vivere*, tônica do didatismo epistolar horaciano, se manifesta por um endereçamento de “mão-dupla”. Horácio não narra a fábula apenas para que seu interlocutor se oriente e se acautele com relação à economia de suas preocupações patrimoniais. A voz poética Horaciana pede que seu interlocutor (vv. 45-47) também ajude o próprio poeta, protegendo-o moralmente de eventuais desmedidas com relação aos mesmos hábitos dos quais, então, essa voz aborda.

⁵⁶ Tradução de nossa responsabilidade.

Trata-se, por fim, de uma fábula de construção muito peculiar, mas que preserva uma associação que poderíamos denominar, a partir do que nossas investigações têm apontado, tradicional. A escravidão está entre as manifestações sócio-culturais não-elitizadas – ainda que vinculada a um mecanismo de perpetuação de poder de uma elite sócio-cultural – que se põem em confluência com aspectos do gênero fabular. Por mais que em tal contexto ela seja entendida como chave descritiva de outro fenômeno, ela congrega, enquanto metáfora, aspectos muito relevantes do fenômeno social a que imediatamente se refere.

A associação entre o contador de fábulas e algum aspecto da comunicação (seja o próprio locutor, o público ou o assunto) ligado à condição popular, à servitude, ou à condição de estrangeiro, isto é, a condições que poderíamos chamar de subalternas, independe de uma associação explícita à figura de Esopo. A ausência de menções ao fabulista grego, todavia, não é uma condição definitiva para se confirmar que a associação feita por Lívio e Horácio segue uma leitura sociológica do gênero fábula inspirada por outro paradigma. Intitular de figuras “para-esópicas” Menênio Agripa e a voz poética horaciana no contexto da enunciação da fábula discutida é um artifício para conectar seus gestos literários a uma tradição que, ao nosso ver, também será retomada pelo poeta Fedro. Este fabulista latino, por sua vez, estreitará o diálogo com a figura de Esopo e com a leitura sociológica da fábula aqui discutida se apresentando – num gesto cujo grau de historicidade biográfica pouco nos interessa – como uma figura inserida em uma condição periférica fazendo uso de um gênero conscientemente ligado a um contexto de subalternidade.

Tendo diretamente tratado da figura de Horácio num contexto em que um remoto passado subalterno (*Sat.* 1.4,103) é, com linearidade, conectado às faculdades da “exemplaridade” (*Sat.* 1.4,104) e a “jocosidade” (*Sat.* 1.4,106), seria desejável examinar com fôlego um pouco maior como essas duas características finais, que, como já tratado, balizam muito da consciência poética fedriana, se processam em algumas epístolas e, com especial atenção, na *A.P.*

Horácio concentra sua produção poética em uma porção que poderíamos denominar, por sugestão de Fernando Antolín (2010, p. XV), lírica (formada por seus *Epodos*, suas *Odes* e o *Carmen Saeculare*) e outra porção hexamétrica (formada pelas suas *Saturae* e suas *Epistulae*, em que se inclui a *A.P.*). A presença da fábula está basicamente concentrada na porção hexamétrica de sua obra e a presença de uma orientação didascálica é mais contundente em sua obra epistolar.

1.2– Didatismo, ludicidade e autoreferência

É importante pontuar que, apesar de encontrarmos intenção didática na obra de Fedro, ela é de natureza diferente da que se verifica na porção da obra de Horácio que nos interessa por suas possíveis motivações sobre aspectos da produção poética do fabulista latino⁵⁷. Não há dúvida de que a fábula se relaciona com a poesia didática, mas o trabalho de alguns teóricos foi capaz de sugerir a medida que se deve manter em mente no momento de estipular, também, suas disjunções. Para efeito de clareza, expomos brevemente, abaixo, as características da poesia didática levantadas por dois estudiosos, Peter Toohey e Katherine Volk. Há divergências em seus critérios e elas tornam interessante a apreciação que cada um dos autores oferece à *Ars Poetica*, do poeta Horácio (e também à *Ars Amatoria* de Ovídio, que nos ajudará como um contraste teórico). Será, em continuidade, fácil de perceber como os textos de Fedro não satisfazem essas características e, ao mesmo tempo, algumas noções do que seja a fábula fedriana podem aparecer ao se negar a inclusão do seu trabalho poético na tradição da poesia didática.

É preciso que se explicita que este trabalho não pretende propor uma definição de “fábula” e nem mesmo apurar, em específico, o que caracteriza de forma amplamente reconhecível a fábula fedriana. De um lado, concordamos com Francisco Adrados (1979, p. 43) ao se pronunciar em favor da impossibilidade de uma definição de fábula que abarque todos os exemplos legados pelos empregos retóricos e pelas coleções da antiguidade. De outro, se uma definição deve ser investigada tendo como ponto de partida a individualização de uma coleção, de um autor, ou talvez de um intervalo histórico, seria imprudente se lançar a um exercício de caracterização dos usos de um gênero tomando como escopo apenas uma parte do *corpus* do fabulista, que é o objeto desta pesquisa.

Peter Toohey, no capítulo introdutório de sua obra *Epic Lessons: an introduction to ancient didactic poetry*, elenca quatro características-chave que definem um poema como sendo didático (TOOHEY, 1996, p. 4). Primeiro, é necessário que o poema possua uma voz autorial única, que deve se dirigir a um destinatário. Este destinatário pode ser individual ou coletivo. Segundo, a matéria deve ser eminentemente instrucional, mais do que meramente exortatória. Terceiro, dentro da narrativa instrucional, devem ser incluídos “painéis ilustrativos”, digressões normalmente mitológicas, mas não em exclusivo, que tendem a servir

⁵⁷ Cabe aqui a reflexão de Alessandro Perutelli (2010, p. 293) de que uma “função didática da literatura” não se restringe a um gênero. Ainda que o autor de fábulas Fedro não previsse esse propósito para o seu texto – o que ele faz com clareza – usos específicos de um texto poderiam-lhe conferir uma função didática. Nesse sentido particular, os poemas homéricos, por exemplo, são didáticos em medida próxima ao do poema “Os Trabalho e os Dias” de Hesíodo, que foi tradicionalmente associado a essa categorização. Por outro lado, há de se considerar a argumentação seguinte de Peruteli (2010, p. 295), que aponta certa dificuldade de incluir entre os poemas de um gênero *propriamente* didático as criações carregadas de coloquialismos e destituídas de sistematicidade. A partir desses dois critérios tanto a *A.P.*, de Horácio, quanto as *Ph.*, de Fedro seriam excluídas, por alguma falta de rigor temático, estrutural e linguístico na sua *declarada* função didática.

como *exempla* destinados a endossar ou a estabelecer contraste com o material narrativo instrucional previsto ou posteriormente apresentado. Quarto, o metro da poesia didática é, por excelência, o da épica narrativa, o hexâmetro datílico.

De outro lado, no segundo capítulo de sua obra *The Poetics of Latin Didactis*, a pesquisadora Katharina Volk, por sua vez, procura estabelecer uma definição minimamente objetiva e largamente aplicável do que seja a poesia didática a despeito de que talvez não circulasse entre os autores antigos uma percepção nítida do gênero como um organismo que se destaca por características próprias⁵⁸. Logo, sua premissa é diferente da de Peter Toohey, ao considerá-la como um gênero autônomo e não uma ramificação da poesia épica (VOLK, 2002, p. 35). Tal autonomia seria demarcada por quatro características partilhadas por todo poema didático. Primeiramente, todo poema didático possui “intenção didática explícita”: o propósito de ensinar algum assunto deve ser declarado (VOLK, 2002, p. 36). Segundo, ele deve se organizar em torno de uma “constelação professor-aluno”: é necessário o endereçamento a uma figura que, a seu momento, receberá ensinamentos, independentemente do grau de descrição oferecida a esse interlocutor (VOLK, 2002, p. 37). Em terceiro lugar, o poema didático exhibe “autoconsciência poética”: há por parte da voz poética referência ao próprio fato de que seu discurso constitui um trabalho poético. Em quarto e último lugar, ele deve exibir “simultaneidade poética”: o desenvolvimento do canto, o processo subjacente ao próprio desenvolvimento do poema é referido pela voz poética (VOLK, 2002, p. 39).

Esses dois elencos de critérios irão determinar *corpora* algo diferentes para a poesia didática. A fim de dirigir o foco para os dois autores que nos interessam como exemplos, observemos como *Ars Poetica* e *Ars Amatoria*, para os dois autores, se localizam nesses critérios.

⁵⁸ Dalzell (1996, p. 21), em contrapartida, acredita que entre poetas atualmente referidos como autores de poesia didática se manifestava de algumas formas uma consciência acerca de sua obra. Dirá o crítico: “There were literary codes which marked the distinctness of the genre. The most obvious of these was to appeal to the authority of Hesiod, the *prôtos heurêtês* of the genre. Aratus is praised by Callimachus for following the theme and manner of Hesiod (*Epigrams*, 29.1). Virgil describes the *Georgics* as ‘Ascræan song’ (2.176) and his words are later echoed by Columella (10.436). Nicander appeals to the testimony of ‘Ascræan Hesiod’ near the beginning of his poem on poisonous snakes. It was a common practice among Latin poets to indicate their literary affiliations at the beginning of their work with a graceful nod to their predecessors. Manilius opened the *Astronomica* with a translation of the first line of Hesiod’s *Theogony*”. – “Havia códigos literários que marcavam a particularidade do gênero. O mais óbvio era o apelo à autoridade de Hesíodo, o *prôtos heurêtês* do gênero. Arato é exaltado por Calímaco ao seguir o tema e o estilo de Hesíodo (*Epigrams*, 10.436). Virgílio descreve as Geórgicas como um “canto de Ascra” (*Geórgicas* 2.176) e suas palavras são posteriormente ecoadas por Columella (*De Re Rustica*, 10.436). Nicandro apela ao testemunho de “Hesíodo de Ascra” próximo ao início de seu poema sobre cobras venenosas. Era prática comum entre os poetas latinos indicar suas afiliações literárias ao início de sua obra com um aceno elegante aos seus predecessores. Manílio abriu a *Astrônômica* com a tradução do primeiro verso da *Teogonia* de Hesíodo”. Seria, para o crítico, portanto, inadequado acreditar que a literatura clássica não reconhecia a existência de uma literatura didática.

Toohey assume que, entre os dois poemas, apenas a *Ars Poetica* de Horácio goza de todas as características que definem a poesia didática (TOOHEY, 1996, p. 151). Ela possui uma única voz autorial, a *persona* que o poeta projeta no curso da epístola dirigida à família dos Pisões, a qual cumpre o papel de destinatários não apenas da carta, mas também da narrativa instrucional formada pelo poema. Há uma carga de instrução, representada pelo complexo de preceitos e informações sobre a composição poética, em especial sobre a poesia dramática. O poema é recheado de painéis ilustrativos, entre os quais poderíamos mencionar a descrição do artesão de bronze (*A.P.* 32-7), apto a criar unhas e cabelos em bronze, mas incapaz em sua arte de formar todo um corpo coeso; ou também, a digressão a respeito do poeta louco (*A.P.* 453-476), que, puro engenho, pronuncia seus versos a torto e a direito. Painéis como esses tendem a ilustrar o desequilíbrio entre *ars* (técnica) e *ingenium* (engenho), o qual nos parece combatido pela voz poética horaciana nessa epístola. Por fim, o poema de Horácio é escrito, à maneira das epopeias narrativas, em verso hexâmetro datílico.

A *Ars Amatoria*, de Ovídio, a seu turno, não é escrita em hexâmetros datílicos, mas em dísticos elegíacos. Trata-se do único critério de Toohey em desacordo com o poema de Ovídio. Ao mesmo tempo é curioso observar que a obra didática de Ovídio, formada por, além da *Ars Amatoria*, o *Medicamina Faciei*, o *Remedia Amoris* e, para Toohey, *Fasti*, constituem os únicos exemplos incluídos na tradição subjacente à poesia didática que não são desenvolvidos no metro hexâmetro datílico. Há voz autorial do *magister amoris* e ela se faz presente mantendo um discurso pretensamente instrucional para um *discipulus* anônimo, mas localizado apostroficamente ao longo do poema. Do mesmo modo, copiosos painéis ilustrativos organizam-se ao longo dos três livros, fazendo amplo uso de narrativas míticas. Logo ao início da obra, o detalhe da história de Perseu, que teve de viajar à Índia para encontrar Andrômeda (*A.A.* I.53), ou do rapto da rainha Helena pelo troiano Páris (*A.A.* I.54) são situados para mostrar ao *discipulus* que longas viagens para encontrar um amor são desnecessárias, quando se vive em uma cidade como Roma; ou, como lemos no terceiro livro, uma alusão ao perigoso canto das Sereias (*A.A.* III.311), que maravilha navegadores e os impelia a catástrofes, ilustra, com certa comicidade no que possui de exagerado, o poder atrativo que o canto da mulher exerce sobre os homens.

Peter Toohey e Katherine Volk avaliarão de modos diferentes a não-adesão dos dois poetas a todos os critérios definidos por cada autor, respectivamente. Peter Toohey (1996, p. 158) compreende que não satisfazer o critério métrico do hexâmetro datílico é uma marca que posiciona Ovídio num cenário de rupturas dentro da tradição da épica didática que não o exclui dela, mas o coloca em um novo segmento da tradição. Katherine Volk (2002, p. 42),

por outro lado, é rigorosa na exclusão da *Ars Poetica* da tradição subjacente à poesia didática. O poema manifesta claramente sua intenção didática e articula a constelação professor-estudante (o enunciador e os Pisões). Contudo, não há demonstrações de auto-consciência poética, visto que o enunciador em momento algum sugere que as instruções dirigidas aos Pisões perfazem, em si, um poema. Justamente por essa razão, o poema falharia em cumprir, também, o quarto critério estipulado por Volk: não há simultaneidade poética; ou seja: não há comentário sobre o progresso do processo didático poeticamente enunciado, enquanto ele transcorre. Essa distonia levará Volk a reconhecer que a *Ars Poetica* é concebida em um “modo didático”. A terminologia é, por sua vez, de Alastair Fowler (*apud* Volk, 2004, p. 43) e determina que há uma relação de reminiscência entre um texto escrito em modo didático e um poema didático propriamente dito, haja vista que aquele exibirá uma seleção de características deste. Em geral, contamos com um dos interlocutores, ao menos temporariamente, assumindo a posição de professor. Não seria em vão dizer que essa posição também não é reconhecível em qualquer instância do fabulário de Fedro, ao menos enquanto se pensa a relação entre “modo didático” e “gênero didático” na formulação hierárquica proposta Alastair Fowler⁵⁹.

Ovídio, por outro lado, satisfaz todos os critérios propostos por Volk. A intenção didática é claríssima já aos primeiros versos da obra (A.A.I.1-2). De igual modo, está presente a constelação formada pelo *Magister* e seu *Discipulus*, ainda que este não tenha uma identidade explícita, como ocorre em outros poemas didáticos⁶⁰. A autoconsciência poética também é registrada já no primeiro verso (“leia... este poema”⁶¹) e há claras passagens em que se trabalha o critério da “simultaneidade poética”, como a que encontramos entre os versos 263 e 266 do primeiro livro (“Até aqui, Talia, transportada sobre rodas desiguais, ensinou-te donde escolher, o que amar e onde pôr as redes. Agora me esforço por expor-te a obra da principal arte, por quais artificios se deve capturar quem te agradou.”⁶²).

Já tivemos a oportunidade de comentar o fato de que é na obra hesiódica que encontramos o mais antigo registro escrito de uma fábula greco-latina. É de grande relevância para nossa pesquisa o fato de que os dois comentadores aqui retomados também posicionam

⁵⁹ A despeito do acolhimento do conceito, a autora reconhece nesse binômio um problema de relação interna, ao defender que, historicamente, um “modo didático” seria predecessor a um “gênero didático”, tal que, em lugar de dizermos que o modo didático é uma abstração do gênero didático, um gênero didático seria o estatuto atingido pelo desenvolvimento de um modo didático. Por esse raciocínio, o didatismo fedriano, sobre o qual falaremos brevemente a seguir, de fato, carregaria alguns aspectos também formadores do que se defende como um gênero didático.

⁶⁰ Temos o irmão de Hesíodo, Perses, como destinatário nos *Trabalhos e os Dias*; o princeps Augusto, nas *Geórgicas* de Virgílio; Mêmio, por sua vez, é o destinatário dos ensinamentos baseados na filosofia epicurista que Lucrécio veicula em *Da natureza das coisas* (*DRN*).

⁶¹ *legat... hoc carmine*. Adotamo as traduções do A.A. elaboradas por M. Trevizam.

⁶² *Hactenus, unde legas, quod ames, ubi retia ponas, / praecipit imparibus uecta Thalia rotis/ Nunc Tibi, quae placuit, quas sit capienda per artes, / dicere praecipuae molior artis opus.*

como marco inicial da tradição escrita da poesia didática *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo (TOOHEY, 1996, p. 2; VOLK, 2002, p. 44)⁶³. A fábula do falcão e do rouxinol (*Op.*202-212) é utilizada, segundo Toohey (1996, p. 23), como um painel ilustrativo no discurso didático e admonitório que Hesíodo destina a seu irmão Perses. Resumidamente, um falcão, que detém um rouxinol a se debater entre as garras, conta à pequena ave que é inútil tentar resistir à força de alguém superior. Deve-se dizer que a interpretação dessa fábula, ou seja, como ela maneja e representa alegoricamente os sujeitos nela referidos para tratar da relação entre poder e justiça não é um ponto pacífico entre os comentadores⁶⁴. Seu real papel enquanto painel ilustrativo na didáxis hesiódica poderia ser o de fornecer um modelo dissuasivo para o interlocutor da voz autoral hesiódica, o irmão Perses, mas seu *modus operandi* enquanto ferramenta retórica não está plenamente claro.

Manifestado o fato de que os dois poemas não estão pacificamente situados na tradição literária didática, é de importância a defesa que Peter Toohey (1996, p. 146) empreende ao afirmar que ambos divergem das obras didáticas que lhes antecedem por trazerem como programa poético assuntos predominantemente circunscritos ao domínio do ócio e do lazer, quais sejam: a composição de poemas (*A.P.*) e as relações amorosas (*AA*). Esta é uma diferença de grande relevância. Com efeito, contamos entre seus predecessores documentalmente remanescentes assuntos que diríamos fortemente atrelados a uma vida prática, ou a uma dimensão austera da realidade em que o ser humano se situa. Os trabalhos no campo (*Geórgicas*, de Virgílio e, em parte, *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo), a constituição, formação e mecânica do cosmo segundo a filosofia epicurista (*Da Natureza das Coisas*, de Lucrécio), as manifestações celestes (*Fenômenos*, de Arato de Solos) seriam alguns exemplos dessa ordem de programa didático-poético⁶⁵.

Adicionalmente, Toohey também pontua que, para tal empresa, Horácio e Ovídio empregam *personae* poéticas para fazer soar a voz autoral didática de seus respectivos poemas. Não devemos estabelecer estreitas identificações entre os *éthoi* das vozes didáticas em cada um dos poemas com seus autores empíricos, ainda que os poemas eventualmente nos levem a ceder a tal intuitiva tendência. Ao que tudo indica, esse recurso, na tradição da poesia didática, não se encontra nítido em obras anteriores à *Aratea*, tradução latina que Cícero

⁶³ Reiteramos que tanto a fábula quanto a poesia didática remontam a tradições literárias do oriente próximo muito anteriores à própria civilização grega. Volk (2002, p. 44) mostra-se bem atenta a isso ao pontuar a necessária cautela em se ranquear Hesíodo na posição de primeiro compositor grego de um poema didático.

⁶⁴ Hubbard (1995, pp. 161-4) elenca, além do seu, ao menos 3 outros procedimentos interpretativos, para ele incoerentes, pelos quais a fábula é lida no contexto do poema hesiódico.

⁶⁵ Referimo-nos aqui ao poeta helenístico Arato de Solos (315 a.C.-240 a.C.), ao escritor latino contemporâneo de Cícero (106-43 a.C.) Tito Lucrécio Caro (94-55 a.C.) e ao poeta augustano Públio Virgílio Maro (70 - 19 a.C.).

elabora para *Fenômenos* de Arato. A astronomia é o árido e técnico tema da tradução de Cícero, uma primeira grande dificuldade enfrentada pela recepção da obra de Arato e que estaria entre as razões para a firme crítica tecida por Quintiliano a esse respeito⁶⁶. Cícero teria operado modificações estilísticas profundas, com adições de conteúdo e expansões significativas do volume de versos original, como nota Emma Gee (2001, p. 525)⁶⁷. Para Toohey (1996, p. 81) Cícero impõe à obra uma carga de dramaticidade e exagero que conferem à voz autoral uma feição frequentemente irônica e histriônica, incompatível com aquela encontrada no advogado de obras posteriores. No que Arato é econômico e sóbrio, Cícero é amplamente detalhista e variegado. É possível que estejam nessas características o timbre da voz autoral manejada por Cícero, a qual podemos considerar que forma uma *persona* poética. Parece-nos, também, razoável que Cícero procure em certa medida responder uma questão rastreada por Toohey: “Como eu posso fazer funcionar esse poema que é tecnicamente interessante, mas artisticamente maçante?”⁶⁸. A tradução, nesse sentido, adquiriria o caráter lúdico que encontraremos sob outras roupagens, também, na poesia didática autoral de Horácio e Ovídio.

A eleição de um programa poético-didático adaptado ao tempo de lazer, opções seguidas na *Ars Poetica* e na *Ars Amatoria*, ao ser realizada, abre espaço para questionamentos em torno das práxis subjacentes à intenção didática manifesta em cada poema, haja vista que, pretensamente, se instrui em favor de uma ação ou um grupo de ações cujos efeitos se manifestariam numa realidade que é externa aos domínios dos próprios poemas e externa ao momento em especial em que os leitores estão em contato com os supostos ensinamentos da obra. Todavia há uma inegável distância entre uma práxis discursivamente projetada para ser realizada pelo leitor e uma práxis efetivamente executada pelo leitor. Nem sempre essa distância pode ser mensurada, mas frequentemente ela pode ser debatida, como quando consideramos uma significativa mudança sofrida pela crítica das *Geórgicas* de Virgílio ao longo da segunda metade do século XX.

Segundo Alexander Dalzell (1996, p. 106), o teórico Lancelot Patrick Wilkinson relata ter sido comum avaliar a intenção primária das *Geórgicas* como a de fornecer instrução aos veteranos retornantes da guerra civil assentados em porções de terra por Otaviano Augusto. Em contraposição a essa ideia, Wilkinson cumprirá, então, um papel crítico importante ao propor que o objetivo didático não é o principal das *Geórgicas*, que, por sua vez, não seria um

⁶⁶ “A matéria de Arato carece de movimento”. – “*Arati materia motu caret*”, *Inst. Orat* 10.1.55.

⁶⁷ A título significativo de exemplo, seis versos de Arato (*Phainómena*. vv. 281-6) se tornam nove em Cícero (*Aratea*, vv. 53-61).

⁶⁸ “How can I make this technically interesting, but artistically dull poem work?” (TOOHEY, 1996, p. 146).

poema com mais propósito didático do que a própria *Ars Amatoria*, de Ovídio. A carga instrucional das *Geórgicas* é facilmente cotejável com a de outras obras da chamada “literatura agrária latina”, como a de Varrão (*De Re Rustica*) e a de Catão (*De Agri Cultura*), as quais gozam de maior completude, assertividade e sistematização no que diz respeito aos procedimentos e atividades da vida agrária latina⁶⁹. A seleção virgiliana nem sempre contempla aspectos de maior peso prático da vida agrária latina (DALZELL, 1996, p. 107). O poema virgiliano, relata Dalzell (1996, p. 105) também a partir de Wilkinson, apenas se mascara de didático. Tais fatos, porém, não dizem muito sobre o grau de capacitação demandado para a leitura da obra ou para a implementação efetiva da conteúdo instrucional em contexto extra-literário.

Levar essa guinada crítica sobre a obra virgiliana em consideração endossa a necessidade de uma cautela antes de se aventurar por uma investigação quanto à sociologia da recepção dos poemas de Horácio e Ovídio. No mínimo esta seria documentalmente incompleta e ineficiente para o entendimento real de como a carga instrucional de seus poemas circulava ou não pela recepção do público, ainda que seja sempre possível contar com fatos informativos a esse respeito.

A partir do interesse em conhecer um pouco a respeito de como se fundamenta o propósito didático na voz poética que deseja ensinar, optamos por uma breve análise de alguns aspectos das *A.P* de Horácio circunscritos a esse domínio. Tivemos importante oportunidade de iniciar a discussão da filiação entre Fedro e Horácio pela via da sua recepção irmanada do estatuto da fábula como o de um gênero que mantém afinidades com certas características sócio-culturais. Acreditamos ser possível, também, a defesa de que Horácio e Fedro – com algum grau de derivação entre si acerca dessa matéria – teriam costurado os pretextos didáticos de suas obras, por mais que pertencentes a tradições diferentes, com um grau considerável de ludicidade, o qual mudará, em suas respectivas coleções de poema, o modo pelo qual o propósito instrutivo deve ser recebido.

⁶⁹ Nós nos referimos, naturalmente, ao gramático e antiquarista Marco Terêncio Varrão (116 a.C. - 27 a.C.) e ao político e literato romano Marco Pórcio Catão (234 - 149 a.C.).

1.2.1 A *Ars Poetica* e a face didática das *Epistulae*

A *Arte Poética* é exemplo de um poema que vive rica circulação em sua posteridade e parece se encontrar na base da produção poética de importantes autores muito posteriores, como Boileau e Alexander Pope, por exemplo; suas respectivas obras *L'Art Poétique* e *Essay on Criticism* foram diretamente influenciadas por essa obra horaciana. É sabido que a carga instrutiva do poema de Horácio foi efetivamente formadora para uma parcela importante de sua recepção⁷⁰. Isso, contudo, não afasta a possibilidade de que um parcial objetivo genuinamente didático tenha convivido com um complementar propósito outro, e não desautoriza, por uma via diferente, que – ironicamente, como observa G.A.K (1992, p. 442) – a tradição de leitores da *A.P.* tenha lhe imbuído um papel de centralidade na formação poética da história literária ocidental quando sua primeira função teria sido absolutamente outra; por hipotético exemplo, paródica.

Mas que se observe: evocamos esse âmbito da função e da recepção da *A.P.* tendo como foco alguns aspectos desconcertantes da obra, ainda que nunca tenha sido colocado em disputa o fato de que, aparentemente, a recepção antiga de Horácio, a ilustre exemplo do gramático Quintiliano (quem, é possível, pela primeira vez chama a *Epistula ad Pisones* de *Ars Poetica*⁷¹), nunca tenha interpretado esse trabalho do poeta augustano como uma paródia. Também não nos parece emanar qualquer problema do fato de que, em sentido contrário às reflexões poéticas de um Aristóteles, a obra horaciana não é amplamente sistemática em sua exposição, ainda que, em alguma medida, Horácio, pela intermediação, talvez, de um Filodemo de Gadara, se filie ao didatismo literário do filósofo estagirita⁷². Nessa seara,

⁷⁰ Sobre a recepção da *Ars Poetica*, Leon Golden (2007) elabora um panorama adequadamente informativo.

⁷¹ *Institutio Oratoria*, *Epistula*, II. Sobre a denominação “*Ars Poetica*”, cabe a lembrança de que após Quintiliano, que frequentemente se apoia na obra horaciana em questão para demonstrações, outros *grammatici latini* como Terêncio Scauro (II d.C.), Símaco (IV d.C.), Sidônio Apolinário (V d.C.) e Prisciano (VI d.C.) insistem nessa forma de intitular a epístola horaciana, talvez motivados por sua própria adesão às proposições da *Institutio Oratoria* de Quintiliano. A esse respeito, cf. Glinatsis (2010, pp. 23-26).

⁷² Segundo Glinatsis (2010, p. 175), uma vinculação mais saliente entre a *Poética* aristotélica e a *A.P.* se processará com vigor a partir do século XIV, após a redescoberta do corpus do filósofo estagirita em língua grega. A título de contraponto a esse fenômeno da tradição vivida pela recepção da *A.P.*, o teórico afirma (*ibidem*) que a epístola de Horácio se aproxima apenas reticentemente, em sua estruturação, do formato partilhado pelos tratados poéticos e retóricos antigos. Há, sendo assim, conexões e disjunções entre as duas obras. Um exemplo imediato é a atenção partilhada (e.g.: *Poética* 1449b e *A.P.*, vv. 275-280), enfática, aos gêneros dramáticos. Observe-se, contudo, que a tragédia ainda goza do frescor e maturidade de uma manifestação cultural no século de Aristóteles que não são encontrados na Roma augustana de Horácio. As motivações para suas inclusões, em cada autor, tiveram de ser diferentes dentro de seus planos descritivos. De outro lado, ao contrário do que ocorre na *Poética* de Aristóteles, a exposição de cada tópico submetido à análise na *A.P.* parece não prever um complexo teórico básico que oriente a hierarquia do texto, atravessando e conectando todos os itens abordados. Há, também, silenciamentos conceituais em Horácio, como, por exemplo, às noções de *kátharsis* e *hamartía*, presentes em Aristóteles, e supostas adições, como a defesa da estrutura da peça teatral em cinco atos. A esse respeito, uma avaliação do papel da crítica helenística enquanto intermediária

inclusive, vemo-nos inclinados a apresentar e concordar em pequena medida com Laird (2007, p. 142) quando opina que mais do que propriamente um tratado de técnicas de escrita, a *Ars Poetica* parece assumir o papel de um guia para a aprimoração das faculdades de avaliação crítica dos eventuais leitores⁷³. No mínimo, parece se distanciar em medida relevante dos tratados antigos sobre poesia⁷⁴. Possui tratamento muito elástico de seus conceitos, que, como, por exemplo, entre os versos 38 e 42, são introduzidos (*materiam, res, facundia, ordo*), mas não pormenorizados⁷⁵. Isso fornece a sensação de que sua caracterização estivesse, talvez, clara para seu receptor imediato. E a obra também impõe outras dificuldades significativas: como avaliar o desencaixe entre certas recomendações expressas pela voz didática e a feição poética do texto em que a voz poética se expressa? O emprego do absurdo e do maravilhoso em porções da *Ars Poetica* é cabível e adequado (seja por conveniência contextual ou por contra-exemplaridade didática) num quadro em que eles são predominantemente ridicularizados em prol do *decorum*, de uma harmonia realista, única e coesa em suas manifestações múltiplas?⁷⁶ Permanece fundamentalmente estranho que Horácio destine tamanha atenção em sua *Ars Poetica* a gêneros que se distanciam tanto de sua própria prática criativa. Nunca é vão reforçar o fato de que a tragédia e o drama satírico não estão entre as formas poéticas exploradas por Horácio, que se apresenta, em justificação indireta, metaforicamente, como estando na posição de um “esmeril”, instrumento que torna o ferro afiado embora ele mesmo não tenha fio e nada corte⁷⁷.

entre Aristóteles e Horácio não pode ser desconsiderada. É, enfim, improvável qualquer derivação direta entre a *Poética* e a *A.P.*

⁷³ Sinais disso seriam, talvez, a grande atenção a panoramas de aspecto antiquarista sobre a tradição antiga, o que inclui as digressões históricas e críticas sobre os gêneros literários antigos (vv. 73-85 e vv. 202-284); Laird (2007, p. 142) também defende que a passagem identificada como “retrato do poeta”, entre os versos 295 e 476 - na qual são comentadas as disposições espirituais grega e romana frente à poesia, as funções civilizacionais e o valor social da poesia, os liames entre arte e natureza, e o caráter aberrativo do poeta louco (*poeta uesanus*) – também parecem compor uma avaliação mais baseada na recepção do que na produção do texto literário. Nesse sentido, a obra de Horácio estaria bastante de acordo com o apreço que o helenismo conferia à noção de *krísis*, julgamento, faculdade essencial à atividade dos gramáticos e das releituras que os autores do período fizeram das obras que lhes chegaram como herança de sua própria antiguidade literária. A esse respeito, lembra-se costumeiramente, por sugestão de glosas do escoliasta Porfírio, que a *A.P.* pode ter se baseado na obra do helenista Neoptólemo de Pário, provavelmente peripatético, de quem parte dos preceitos estaria preservada na obra *Da Poética* de Filodemo de Gadara (cf. GLINATSI, 2010, p. 192).

⁷⁴ É importante frisar que não está em questão a obrigatoriedade ou a necessidade de uma obra seguir o modelo dos tratados antigos, mas a compreensão da natureza de uma obra cuja recepção e apreciação a posicionou contiguamente aos tratados antigos, por mais que gozasse de importantes diferenças estruturais e organizacionais.

⁷⁵ Referimo-nos aqui, respectivamente aos conceitos de “tema”, “assunto”, “eloquência” e “expressão”.

⁷⁶ Não falta, ainda que a título de exemplificação, imagens fantásticas e absurdas na *A.P.*: O ser de cabeça humana em pescoço de cavalo, ao qual se unem penas multicoloridas e que em sua extremidade mais baixa tem a forma de peixe (*A.P.* 1-4) e a Lâmia recém-alimentada de cujo estômago se extrai uma criança (*A.P.* 340) são exemplos particularmente mirabolantes.

⁷⁷ “*Ergo fungar uice cotis, acutum/ reddere quae ferrum ualet exors ipsa secandi;/ munus et officium, nil scribens ipse, docebo,/ unde parentur opes, quid alat formetque poetam,/ quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat erro*”. (*A.P.* Vv. 304 – 308) – “Eu serei como o esmeril,/que, embora sem corte, torna o ferro afiado./

Talvez more também aí a necessidade de disjuntir auto-referenciamento poético e empirismo histórico, resistindo à potência que há na ostensiva presença de “*ego*” em toda a obra horaciana. São ao todo, como repertoriará Harrison (2007a, p. 22), 460 ocorrências das formas retas e oblíquas do pronome de primeira pessoa nos 7.795 versos que perfazem o *corpus* horaciano remanescente. A despeito dessa notável presença, há territórios de discurso, como aquele subjacente ao da *A.P.*, em especial quando vista adjuntamente com as outras *Epistulae*, de Horácio, em que as fraturas entre eu-poético e eu-empírico não sofrem tentativas de escamoteamento que poderíamos denominar vigorosas, uma vez que, com naturalidade, são desacobertáveis. Afinal, como muito insistiremos, Horácio não vê problemas em se intitular um poeta já aposentado mesmo enquanto escreve versos. Percebemos isso de forma acurada justamente se consideramos a *A.P.*, isto é, a *Epistula ad Pisones*, como pertencente à mesma obra que contém as outras *Epistulae* de Horácio, uma opção filológica que nem sempre é assumida pela recepção crítica contemporânea de Horácio. Devemos nos deter brevemente nessa assunção.

Contamos com uma ampla tradição de denominar esta obra horaciana *Ars Poetica*, cultivada a partir de Quintiliano, como já mencionado. Essa opção, declara Glinatsis (2010, p. 21), demonstra já um forte engajamento interpretativo acerca dos possíveis papéis culturais esperados da obra. Todavia nem essa denominação, nem outras duas (*Epistula ad Pisones*; *Epistula* II.3), também comuns na editoração moderna do poeta, devem nos distrair do fato de que é amplamente desconhecida a forma pela qual essa epístola era referida entre os contemporâneos de Horácio e pelo próprio Horácio. Não há dados antigos que indiquem a primazia de nenhum título e subsiste – mais uma tese de Glinatsis (2010) da qual partilhamos – uma opção interpretativa acerca das funções destinadas à obra que subjaz a cada uma das escolhas de título. Esta condição compõe, entre outras dificuldades enfrentadas pela crítica, a impossibilidade de posicionar com segurança a *A.P.* no *corpus* horaciano.

De todo modo, não é papel deste trabalho analisar a história da transmissão textual da *A.P.* para dimensionar as implicações de uma escolha de fato feita, aqui. Qual seja: a de posicionar a *A.P.* no final das outras *Epistulae* de Horácio – opção editorial defendida, por exemplo, por Bovie (1959) Antolín (2002) e Maciel (2017, p. 18n) – para um entendimento

Ensinarei, nada escrevendo, ofício e múnus, dos recursos a fonte, o que forma o poeta,/ o que é decente, a via da virtude, a via do erro”. (Adotamos aqui, excepcionalmente, a tradução do latim de Bruno Maciel (2017). Contudo, não seria conveniente convocar para a argumentação, em favor de uma excentricidade da *A.P.*, o silenciamento sobre a lírica. Horácio, grande poeta lírico de seu tempo, provavelmente segue uma concepção temática alinhada com a dos peripatéticos, que poderiam ter persistido na exclusão da lírica, como faz Aristóteles em sua *Poética*, observando que essa manifestação da poesia não é mimética. (cf. GLINATSI, 2010, p. 222-3).

mais sofisticado do manejo de *persona* poética específica na poesia epistolar de teor altamente didascálico escrita por Horácio⁷⁸.

Chama-nos atenção – o que, como veremos a seguir, nos interessa em particular para o exame da construção da voz preceituadora da *A.P.* – que, logo na primeira *Epistula*, carta em verso destinada a Mecenas, a voz poética pela qual fala Horácio afirma que deixa de lado versos e jogos para assumir e se dedicar à verdade e ao decoro⁷⁹. Com efeito, parece adequado dizer que a pretensa abdicação da criação poética em prol do exercício filosófico como postura diretora para um aconselhamento do *recte uiuere* aos destinatários de cada carta, atravessará as auto-representações horacianas ao longo da obra, mas nunca sem levantar contradições, com frequência, inconciliáveis.

É impossível, a exemplo dessa pluralidade de identidades, falar de uma filiação unívoca a uma escola filosófica, cujos princípios darão timbre a todo conteúdo das *Ep.* A voz poética dirá (*Ep.* I.14) que não adere a nenhuma doutrina, não havendo, assim, como aponta Gordon Williams (1970, p. 133), nesta obra horaciana, qualquer interesse no desenvolvimento exaustivo de sistemas dedutivos. A título de ilustração, devemos mencionar os diálogos fortes com o Estoicismo, que se presentificam na própria ideia do *recte uiuere* (*Ep.* I.2,41; I.6,29; I.8,4; I.16,17; II.2, 213) e do conceito, daí decorrente, de *uir bonus* (I.1,41; I.2,17; I.4, 5; I.7,22; I.16, 20; 40-62-73); igualmente, encontramos a valorização da independência material e espiritual (I.7, 1-39). Também, ainda segundo Antolín (2010, p. XXXIX), o Cinismo (frequentemente matizado pelo Estoicismo) se manifesta pelas diatribes contra o luxo e os prazeres excessivos (*Ep.* I.4,7; I.5, 12; *A.P.* 170), e, por exemplo, pela defesa do ideal da *paupertas* (*Ep.* I.2,46; I.5; I.10,32-33;41). O pensamento peripatético, por sua vez, se expressa na poesia epistolar horaciana a partir da perspectiva de que a felicidade é encontrada pela doutrina do “meio termo”, da “temperança” (*Ep.* I. 18,9; I.2, 71-72; I.6, 15-16; II.2, 214). O Epicurismo, pelo qual Horácio tanto se reputou, manifesta-se com vigor pelo ideal da vida em retiro, anônima, especialmente distante da cidade (I,1,5; I.17, 6-10; I.18, 103; I.10, 1-25). Nesse sentido, seria prudente dizer que as pretenções moralistas apresentadas na obra de Horácio se sustentam por um recurso a uma noção informal de filosofia, uma filosofia da vida prática, em que não operam dogmatismos.

Encontramos no livro primeiro das *Ep.* uma meditação robusta em torno da produção de poesia. Nisso, poderíamos destacar a epístula I.3, que acautela os poetas experientes contra

⁷⁸ Conforme Glinatsis (2010, p. 27) a disposição da *A.P.* ao final das *Epistulae* é uma opção crítica que passa a ser seguida a partir do Renascimento.

⁷⁹ “*Nunc itaque et uersus et cetera ludicra pono/ quid uerum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum.*” (*Ep.* I, I. V. 9-10). – “Agora, os versos e demais joguinhos abandono/; o que é a verdade e o decoro, ocupo-me e indago e vivo inteiro nisso.”

o excesso ou a falta de ousadia no tratamento de suas matérias e na relação com seus modelos formadores; ou mesmo a epístula final, 1.19, em que a boa imitação – o que é dito tendo em vista o próprio exercício poético da voz epistolar – deve estar calcada num diligente exame dos poetas gregos. Já se constatou que estas cartas poéticas gozam de uma estrutura e uma formulação nas quais verificam-se rico emprego de alusões⁸⁰. Temas como o das boas relações com poderosos (*Ep.* I.3 e I.17), a retratação da vida campestre como ambiente ideal para a meditação filosófica (*Ep.* I.4 e I.16), a comida e o vinho (I.5 e I.15), a vaidade e a insatisfação com a vida em Roma (*Ep.* I.6 e I.14) interconectam-se recriando algo da simetria postulada na *A.P.* Formulações já consolidadas na tradição, como a abelha enquanto metáfora do poeta⁸¹, ocorre, mais uma vez na *Ep.* I.3 (vv.20-22), como forma de se dirigir a Floro, o destinatário, e reincide, por exemplo, também na *Ep.*I.19 (v.23), em que a voz poética a emprega sob a formulação da “liderança do enxame” para insistir na importância da autoconfiança como meio de afirmação de um poeta. A obra constantemente se retroalimenta a partir de sua própria matéria e de uma matéria potencial, mas não necessariamente, autobiográfica⁸²; é difícil afirmar que o *éthos* poético das *Epistulae* persiste de maneira coesa ao longo das cartas. Ao defender que Horácio reformula sua *persona* poética” em conformidade com cada destinatário da *Epístola*, Trinacty (1972, p. 59) sustenta que é justamente o emprego recorrente desse tipo de metáfora que acabamos de mencionar, o emprego recorrente de fábulas e a postura direcionada à crítica literária que fornecem uma marca de estabilidade para a auto-imagem de Horácio no contexto dessa obra⁸³. Se não podemos falar de uma *persona* poética coesa no curso das *Epistulae*, podemos ao menos reconhecer estratégias languageiras recorrentes, como o emprego da fábula, a ser melhor examinado posteriormente.

⁸⁰ Cf. Antolín (2010 pp. XXIX-XXX) e Trinacty (2012). Antolín, em sua introducción chama atenção para a correspondência anelar entre o intervalo das *Ep.* I-IX e o intervalo das epístolas X-XIX.

⁸¹ Encontramo-la nas *Geórgicas* de Virgílio, em Calímaco e em Píndaro.

⁸² Poderíamos começar lembrando que a própria epistolaridade dessas cartas de Horácio é digna de discussão. Reiteramos a posição de Antolín (2010, p. XVII) de que não precisamos ou mesmo devemos reivindicar a ficcionalidade para os destinatários de cada *Epístola*. Todavia, não é prudente insistir no fato de que cada carta foi realmente enviada. A forma epistolar em Horácio faz-se mera formalidade para a veiculação de outros objetivos. Possui apenas *inscriptio* e *subscriptio*, as saudações final e inicial da carta. Seu conteúdo moralizante, aparentemente, não se destina exclusivamente ao destinatário e às suas circunstâncias; tem validade universal. Essa poesia horaciana não é, portanto, epistolar no mesmo sentido que o dos outros exemplares extantes da literatura latina. A saber: *A Epistula Arethusae ad Lycotam Coniugem*, de Propércio (IV, 3); *Heroides*, *Tristia* e as *Epistulae ex Ponto*, de Ovídio; as cartas em verso de Claudiano e Ausônio.

⁸³ E, conclusivamente, endossará mais adiante: “While the three epistles analyzed [3, 19, 20] in this paper are addressed to different individuals and deal, broadly, with different topics, Horace’s repetition of language, animal fables, and poetic theory unite these epistles, and the collection as a whole”. (TRINACTY, 2012, p. 79) – “Enquanto as três epístolas analisadas neste artigo são endereçadas a diferentes e indivíduos e lidam, em geral, com tópicos diferentes, a repetição, por Horácio, de linguagem, fábulas animais e teoria poética une essas cartas e a coleção como um todo.”

1.2.2 *Varietas* genérica e formação da *persona* horaciana na *A.P.*

A despeito de reflexões metapoéticas importantíssimas no primeiro livro das *Epístolas*, é no segundo volume - que contém dois grandes poemas, destinados respectivamente a Augusto e a Floro e, conjecturalmente, um terceiro, aos Pisões, em que a poesia e não a filosofia moral teriam maior protagonismo no projeto didático de *recte uiuere* empreendido por Horácio.

Falávamos de coesão entre os modos de auto-apresentação da voz autoral das *Epistulae*. No que dela persiste, há efeitos estranhos sobre a totalidade da obra. Maciel (2017, p. 16) pontua de maneira muito adequada a curiosa ironia existente na *recusatio* de um autor que, renunciando *in uerbis* ao papel de poeta, disserta poeticamente sobre poesia. A assunção dessa postura logo na primeira epístula do primeiro livro, decerto, desembocará na suposta última carta, a *A.P.*, ecoando, por exemplo, na identificação entre a voz autoral e o esmeril. Se equacionamos, talvez equivocadamente, os predicados desse jogo de identidades estabelecido entre os dois momentos da obra epistolar horaciana, contemplamos o perfil de um poeta que, à maneira de um gladiador a aposentar-se, “depõe as armas ao pé do templo de Hércules”⁸⁴, e, não mais poeta, realiza um empreendimento de grande envergadura, em que disserta, poeticamente, sobre formas poéticas que nunca experimentara, justificando-se com a ideia de que é capaz de ensinar a criar, ainda que não crie. É um cenário desconcertante. Na seara crítica da *A.P.*, como também sublinha Maciel (2017, p. 16), a ironia horaciana que há no “não-mais-poeta escrevendo poeticamente sobre poesia” mina a possibilidade de satisfação dos critérios estipulados por Volk (2004) para a inclusão da *A.P.* na tradição da poesia didática justamente por um problema de fixação de identidade de quem escreve e do que se escreve. Não há autoconsciência poética na *A.P.* pois, quando lida intertextualmente no terreno total das *Epistulae*, esclarece-se que não é mais um poeta a escrever as cartas. Não há simultaneidade poética, pois se um não-poeta faz referência ao que escreve, enquanto escreve, é incoerente que ele se refira ao seu escrito como poesia. Também assim, Horácio envolve sua recepção em jogos, em uma ilusão teatral sobre sua identidade literariamente construída. Compõe sua *persona* poética esquivar-se da posição de poeta.

Pode-se argumentar que há uma impertinência interpretativa no cruzamento de elementos de poemas independentes, ainda que de uma mesma coleção. Ao tomarmos como pressuposto a ideia de que cada epístola é um contrato comunicativo que se forma entre dois

⁸⁴ Cf. *Ep.* I.1, vv. 4-5.

interlocutores, deve parecer estranho presumir informações em uma carta a partir de outras informações encontradas nas demais, especialmente quando poucos são os destinatários recorrentes nas *Ep.* e quando o remetente apresenta disposições variadas, conforme o destinatário. Todavia, isso seria, primeiro, declarar que as *Ep.* são, de fato, *Epistulae* no sentido forte do termo, assumindo aquelas características que Antolín repertoria; segundo, isso seria ignorar as notáveis correspondências de ordem temática das cartas, formadas sob uma arquitetura que aponta um sinal muito cuidadoso de que haja espaço para uma leitura integrada entre os textos.

Repaginando o primeiro desses dois pontos de partida equivocados, poderíamos dizer que a *A.P.*, em destaque entre as *Ep.*, descumpra notavelmente certos costumes tradicionais da escrita epistolar. Glinatsis (2010, p. 247), em sua investigação sobre a epistolaridade em Horácio, perceberá que dois sustentáculos importantes do gênero epistolar não têm em Horácio realização convincente. São exploradas de modo superficial a *philophrónesis*, “essa disposição benevolente que faz da carta um meio de expressar ao destinatário sentimentos amigáveis” e a *parousia*, o esforço de reconstrução por meio do discurso de aspectos da relação real entre remetente e destinatário que os liga e justifica sua comunicação⁸⁵. Como melhor pontuará o crítico, a *parousia*

se manifesta muito particularmente nos efeitos de convivência produzidos por certas formas, certas alusões a eventos e a fatos somente conhecidos pelo remetente e pelo destinatário. Ela transparece igualmente na adequação do tom da carta à personalidade deste último⁸⁶.

É notável, frente ao que se observa na epistolografia antiga, o caráter abrupto da abertura e do fechamento da *A.P.*, como se – acrescentará Glinatsis (2010, p. 267) – a carta começasse *in medias res*. Mesmo havendo a sugestão de uma relação íntima, expressa por exemplo, com o vocativo *amici*, já ao quinto verso da carta, somos pouco apresentados a sentimentos de familiaridade e intimidade partilhados pelos interlocutores. Essa imprecisão levará também Toohey (1996, p. 153) a apontar um aspecto sombrio dos interlocutores manifesto em sua total aporia, ao longo do poema. Ademais, é difícil falar em experiências e eventos exclusivamente partilhados pelas duas partes. Poderíamos recuperar a alusão à fábula

⁸⁵ “Cette disposition bienveillante qui fait de la lettre un moyen d’exprimer au destinataire des sentiments amicaux”.

⁸⁶ Tradução nossa a partir de: “Elle se manifeste tout particulièrement dans les effets de connivence produits par certaines formules, certaines allusions à des événements ou à des faits seulement connus du destinataire et du destinataire; elle transparait également dans l’adéquation du ton de la lettre avec la personnalité de ce dernier.”

da montanha parturiente, que será posteriormente comentada; afinal, é a consciência de que essa alusão *possivelmente* se refere a uma fábula⁸⁷ que torna desnecessária a reprodução de uma versão integral da narrativa. No entanto, não há razão para se duvidar de que essa, uma experiência literária partilhada, fosse de amplo conhecimento, inclusive para além do espaço de convivência frequentado por Horácio e os Pisões: conhecimento público.

Se encontramos disjunções entre a *A.P.*, o gênero epistolar, a tratadística poética e a tradição da poesia didática, é natural procurarmos entender quais as operações que estariam por trás do plano compositivo de Horácio. Peter Toohey, no trabalho que há pouco comentamos, aposta em uma perspectiva interessante sobre a formação do *éthos* horaciano na *A.P.* Afirmará o crítico que, na escolha da forma de abordagem da sua épica didática, a *A.P.*, Horácio recuperaria uma *persona* poética, primeiro, performada em sua obra satírica mais antiga:

Em toda medida, é o uso dessa voz ‘satírica’ que faz do poema tal genuína contribuição ao gênero, ainda que tão confusamente similar ao restante de sua obra hexamétrica. Digo ‘confusamente’ com alguma ponderação, pois é importante que lembremos que Horácio está impondo a voz e a *persona* que ele havia desenvolvido antes sobre seu material didático⁸⁸.

A pertinência expressa nessa passagem é iluminadora, mas merece alguma ressalva. Já de início, salientamos que para haver essa transferência de voz de que fala Toohey é importante que se constate a existência da percepção de uma diferença de natureza entre a obra propriamente satírica de Horácio e a obra epistolar. Essa diferença parece não ser pontuada pelo próprio autor que, como já referido, junto a Antolín (2010, p. XVI), vê as duas obras como *sermones*⁸⁹. É importante alguma avaliação em torno da ocorrência de uma recuperação ou de uma continuidade dessa voz satírica.

O *sermo* parece a disposição literária que melhor acomoda a confluência de tradições que Horácio põe em comunicação na porção de sua escrita em que se encontra a *A.P.* e, decerto, possui um estatuto importante na teoria literária latina. Junto a Glinatsis (2010, p. 270s.), reconhecemos uma perspectiva que faz dessa apresentação literária da “conversação” ponto axial da obra horaciana. Pertencente à família lexical do verbo *serere* (entrelaçar,

⁸⁷ Essa fábula será desenvolvida por Fedro (*Ph.* IV, 24).

⁸⁸ Tradução nossa a partir de: “At any rate it is the use of this ‘satirical’ voice [...] which makes this poem such a novel generic contribution, but so confusingly similar to the remainder of his hexametric oeuvre. I say ‘confusing’ with some deliberation, for it is important that we remember that Horace is imposing the voice and the persona he had developed elsewhere upon this didactic material” (TOOHEY, 1996, p. 155).

⁸⁹ Entendemos que esse seja o efeito das ocorrências do termo em *Sat.* I.4, 39-42; *Ep.* II.1, 14 e *Ep.* I, 250.

encadear), o *sermo* se apresentaria, segundo o estudioso, como uma espécie de costura entre um certo número de elementos de natureza textual que, conectados (ou seja, dispostos em “série”) formariam uma cadeia discursiva. É pela ideia de que a unidade é formada pelo encadeamento de partes que comparamos o gênero a uma espécie de diálogo (mais do que uma discussão, já que ausente as ideias de confronto ou competição).

Três aspectos importantes da caracterização dessa manifestação literária, oferecida pela obra anônima do século I a.C., *Retórica a Herênio*, são religiosamente seguidos na *A.P.* A disposição do *sermo* se apresentaria, segundo este tratado retórico, em quatro modos de manifestações: *dignitatem*, *demonstrationem*, *narrationem* e *iocationem*. Não encontramos a gravidade e o tom elevado da “dignidade” na *A.P.* tanto como encontramos o calmo propósito instrutivo da “demonstração”, tom que identificamos sem dificuldade com o mote do poema; a “narração” também é uma nuance que atravessa o poema muito bem encadeada ao propósito instrutivo e há, definitivamente, “ludicidade”: tentativa de estimular um riso discreto e de bom gosto, seara em que facilmente poderíamos posicionar certas imagens grotescas presentes no poema, como, por exemplo, a do ser híbrido, de quatro ontologias distintas, ao início do poema (*A.P.*vv.1-5)⁹⁰.

Ademais, parece haver alguma confluência entre a natureza do *sermo*, que tende a não marcar contundentemente suas próprias condições de enunciação, e a carta que, dirá Glinatsis (1996, p. 281), será, por excelência, concebida como uma simulação escrita de uma conversa. Se a *Retórica a Herênio* prevê a descrição supramencionada para o contexto da fala em presença e não para o texto escrito, esse estatuto conversacional da epistolografia torna menos inadequada a associação do *sermo* à epístola. Partindo do fato de que o *sermo* é mobilizado por referências importantes da epistolografia antiga, a exemplo de Sêneca e, em parte, Cícero, como um tipo de linguagem ideal para a carta, é necessário que se questione incisivamente se a real guinada transformadora que Horácio opera na *A.P.* (incluída, não fará mal insistir, no terreno criativo das outras *Ep.*) seja realmente a transferência do “modo conversacional”, a que se refere Toohey (1995, p. 155), das *Sat.* para a *A.P.* Em outras palavras, havendo importantes aspectos epistolares na *A.P.* o emprego de um “modo

⁹⁰ “*Sermo diuiditur in partes quattuor: dignitatem, demonstrationem, narrationem, iocationem. Dignitas est oratio cum aliqua grauitate et uocis remissione. Demonstratio est oratio quae docet remissa uoce quomodo quid fieri potuerit aut non potuerit. Narratio est rerum gestarum aut proinde ut gestarum expositio. Iocatio est oratio quae ex aliqua re risum pudentem et liberale potest comparare (Rhetorica Ad Herenium. III, 23)*” – “O *sermo* se divide em quatro nuances: a “dignidade”, a “demonstração”, a “narração” e a “ludicidade”. A “dignidade” é o discurso com certa gravidade e abrandamento de voz. A “demonstração” é o discurso que ensina, com voz lene, como algo pode ou não ser feito. A “narração” é a exposição dos eventos ocorridos ou como que ocorridos. A “ludicidade” é o discurso que, acerca de algo, pode causar um riso discreto e de bom gosto” Não é imprudente ressaltar que a própria voz poética chama atenção para o caráter cômico da conversa, após a descrição da figura híbrida: “*spectatum admissi risum tenatis, amici?*”(v.5) – “Tendo visto isso, amigos, contereis vosso riso?”.

conversacional”, como processo compositivo, não seria distinto do desenvolvido por outros epistológrafos.

Sendo assim, o posicionamento da *A.P.* neste território do *sermo* suaviza compromissos com outros gêneros e tradições que atravessam sua constituição a tal ponto que ficamos tentados a pensar esse poema também como uma espécie de “conversa” entre manifestações literárias. Apenas o diálogo com a forma literária do *sermo* permite dissolver as contradições entre as expectativas didascálicas de uma arte poética, propriamente dita, e as excentricidades da voz poética horaciana que não parece plenamente em conformidade com aquilo sobre o qual disserta. Principalmente com uma leitura crítica nessa direção, pode-se entender a falta de concatenação lógica entre partes da *A.P.*, muito pouco linear, com mudanças súbitas de assunto, sem que haja articuladores gramaticais capazes de acomodá-las de forma harmônica⁹¹. Essa, inclusive, é a razão que Glinatsis (2010, p. 285) atribui à grande dificuldade em se montar o quadro estrutural dessa obra. A base compositiva do *sermo* obriga a individualizar passagens e observar seu fluxo de abrupta justaposição temática, comparar porções distantes e ecoantes da obra sem procurar formar um plano sumarizante e uma compartimentação simétrica da obra.

Paralelamente, abre-se a possibilidade, à luz dessa opção de análise, de compreender uma não-univocidade no propósito autoral horaciano. Havendo o desenvolvimento de uma *persona*, ela nos parece melhor avaliada pela noção de uma continuidade entre as duas obras horacianas que reúnem textos referidos como *sermones*. Sua relação com o próprio objeto debatido e com o narratário, ditadas pelas possibilidades do *sermo*, será capaz de situá-la não unicamente numa posição didascálica, ou numa posição técnica. Há uma pluralidade de disposições de voz poética determinada pelo lugar de confluência de gêneros literários, tal como se realiza a *A.P.* Se há identificação e desentendimento entre essa obra e as características de um poema didático, de um tratado poético, de um poema epistolar; se há ainda a continuidade de tom, embora com menor virulência, das sátiras praticadas antes, a voz poética não tem um compromisso de adesão pleno ao decoro exigido por cada um desses gêneros literários. A disposição literária do *sermo*, justapositivamente, permite a convivência de aspectos de cada um dos gêneros dentro de uma obra, talvez nunca com homogeneidade, mas com uma virtuosa variação. Eis, quem sabe, um peculiar manejo do princípio helenístico

⁹¹ Um exemplo curioso disso é a transição súbita entre o assunto encerrado com os versos 330-332 (Uma vez que a ferrugem e a preocupação com o pecúlio tenham embebido a alma, esperamos que se crie poesia untável de cedro e guardável em leve cipreste? (“[...] *An, haec animos aerugo et cura peculi/ cum semel imbuerit, speramus carmina fingi/ posse linenda cedro et leui seruanda cupresso?*”)) e o iniciado pelo verso 333 (“Os poetas querem ser úteis ou deleitar” (*Aut prodesse uolunt aut delectare poetae*)). Não parece haver uma justificativa que torne natural a sucessão entre o comentário sobre a obsessão material da civilização romana e a apresentação do duplo objetivo da poesia.

da *uarietas*, tão cara à escrita horaciana, que lhe constituiu um autor versado em muitas formas de poesia, escritor de muitos tons, assuntos e propósitos.

Maciel (2017, p. 140), tendo em mente o plano amplo das *Ep.*, também aposta na possibilidade de que a *persona* poética de Horácio se expressa sob o signo da multiplicidade. A voz horaciana é ambígua e por isso conduz com facilidade seus textos a ambientes de incoerência, especialmente se avaliada por sua adesão a doutrinas filosóficas – tentadora tendo em vista aspectos já minimamente mencionados do texto – em especial no primeiro livro. É o que Peter Toohey (1996, p. 152) chamará de “*misdirection*”. Se essa “condução desorientada” se estabelece para Toohey em função do fato de que o leitor incauto se entrega a uma confusão entre a mensagem comunicada e a condição de construto literário da mensagem, acreditamos no valor de lhe complementar a argumentação pela reiteração da importância em se contabilizar a ambiguidade de gênero textual, que temos discutido até então, entre os fatores que tornam a *persona* poética horaciana fundamentalmente traçozeira. A *uarietas* de gêneros literários em uma mesma obra, como concretização radical da não rara tendência na literatura romana do período augustano de desafiar fronteiras entre os gêneros literários (e, por extensão, entre propósitos literários), torna-se um espaço para que Horácio, a partir da *persona* subjacente a seus poemas, ofereça contratos de leitura arditos, instavelmente amparados por uma suposta confiança no fato de o poeta ser quem diz ser e escrever com os propósitos que diz ter⁹².

Nossos esforços se detiveram em comentar o que nos parece o condicionamento mais curioso à qual a *A.P.* está submetida; qual seja, a de texto de um auto-proclamado ex-poeta que ensina poeticamente a fazer poesia. Insistimos agora que qualquer relação com sua mensagem deve-se abrir à avaliação desse texto como um construto literário que induz leitores a pensar seu autor – na posição em que ele este se coloca – também como construto literário. Todas as contradições do texto e da voz poética que se expõem sob a égide dessa percepção mostram que a mecânica de perfeita sustentação da *A.P.* é dada pelo jogo, mais uma ferramenta que apenas o *sermo* poderia acomodar perfeitamente. Concordamos mais uma vez com Maciel (2017, p. 141): é pelo reconhecimento da existência de um contrato lúdico a ser firmado, acrescentamos, entre voz autoral, texto e destinatários, que conseguimos nos esquivar da posição de um exame textual atravessado pelos critérios de verdadeiro ou mentiroso na *A.P.* O jogo estabelece uma tensão com a carga instrucional do texto, dirá

⁹² Dalzell (1996, p. 128) defende a ubiquidade do “desenvolvimento genérico” na poesia Augustana. Stephen Harrison propõe o conceito expandido de “enriquecimento genérico” em sua obra *Generic enrichment in Virgil and Horace* (2007), em que a ocorrência de desenvolvimento genérico por meio da interação entre gêneros literários resultaria em enriquecimento genérico. (HARRISON, 2007, p. 11).

Toohey (1996, p. 152). Sim e, mais uma vez acrescentamos, também com o caráter epistolar do texto, ou com seu caráter de tratado poético, ou com seu caráter puramente satírico. Nenhuma dessas potências se isola da posição de atrito com a ideia de que há uma impermanência, um revezamento de identidades ditadas pelo caráter lúdico da construção poética horaciana. E é justamente a multiplicidade de orientações funcionais recebidas pelo texto que expõe, pela saturação, pelo excesso, o que o próprio Toohey (*ibidem*) parece entender como a lacuna entre um objetivo declarado (como enunciado, enunciação ou como expectativa de forma literária) e uma prática efetiva. É preciso uma bem-humorada desconfiança ao se avaliar se o poeta é quem diz ser, se ele ensina o que diz ensinar, a partir do lugar em que ele diz estar, sob a forma em que se espera que ele se expresse.

1.2.3 Fedro entre *Prodesse e Delectare*

Se podemos falar no estabelecimento de um *officium poetae* horaciano, a *A.P.* o concentra na sequência do que se tem lido como uma espécie de duplo objetivo da poesia, representado metonimicamente (já que Horácio se estende) no verso 333 *Aut prodesse uolunt aut delectare poetae* (*Ou os poetas querem ser úteis ou deleitar*) pelos verbos que aqui destacamos. Há pelo menos dois precedentes indiretos para essa formulação, os quais encontraremos em manifestações latinas ainda no século de Horácio.

O primeiro precedente se resume ao modo pelo qual o poeta e propagador da filosofia epicurista Tito Lucrécio Caro deseja comunicar sua matéria, em *DRN IV*⁹³. Dirá Lucrécio que os médicos, ao oferecerem absintos (*absinthia*, v. 11) às crianças, circundam os copos do remédio com o doce mel (*mellis*, v. 13); do mesmo modo, sua doutrina, que parece “mais amarga” (*tristior*, v. 19) aos não iniciados é comunicada por meio de um *mavioso poema piério* (*suauiloquenti carmine pierio*, vv. 20-21). A partir desse procedimento, a voz poética lucreciana acredita na expectativa de reter a mente (*animum... tenere*, v. 23) de seu destinatário Mêmio⁹⁴ nos versos do poema com a doutrina epicurista; enquanto aprende (*percipis*, v. 24) a natureza das coisas percebe sua utilidade (*utilitatem*, v. 25).

O segundo precedente parte de uma leitura de Glinatsis (2010, p. 148-9) que confia numa continuidade conceitual entre o estabelecimento dos objetivos da oratória (*Officia oratoris*), tal como formalizados pelo estadista e literato romano Cícero e o estabelecimento

⁹³ Segundo Darla Gonçalves (2016, p. 91), a passagem *DRN*, IV, 1-25 é uma reprodução quase integral de um momento anterior da obra (*DRN*, I, 926-950).

⁹⁴ Trata-se de Caio Mêmio, pretor da Bretanha em 57 a.C. É o *discipulus* do poema didático e dedicatório do *DRN*.

dos objetivos da poesia, tal como Horácio os veicula. Os preceitos fundamentais da oratória são registrados por Cícero em algumas ocasiões de sua obra. Entre elas, a contida no *Brutus* (185), possui, provavelmente, a configuração mais paradigmática: *tria sunt enim, ut quidem ego sentio, quae sint efficienda dicendo: ut doceatur is apud quem dicitur, ut delectetur, ut moveatur vehementius* (“Ao que me parece, são três os efeitos a serem obtidos pela locução: que se ensine algo ao auditório, que ele seja agradado e que seja emocionado com intensidade”)⁹⁵. Glinatsis acredita que há uma relação inquestionável de sinonímia entre o uso horaciano de *prodesse* e o uso ciceroniano de *docere*, de modo que Horácio, na *A.P.*, teria apresentado os *Officiae Poetae* em termos aproximados aos que os retóricos antigos (sumarizados pelos tratados ciceronianos) teriam empregado para descrever as tarefas do orador. A aparente exclusão, por Horácio, da tarefa circunscrita ao *mouere* é justificada pela descrição dessa faculdade em outro momento, anterior, da *A.P.* Os versos 99 e 100 são capazes de fornecer o complemento necessário para atestar a clara influência de Cícero nessa epístola horaciana:

*Non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu,
et quocumque uolent **animum auditoris agunto.*** 100

Não basta serem bonitos os poemas; devem ser agradáveis e
Devem conduzir o ânimo do auditório por onde quer que desejem⁹⁶. 100

Tendo já se atentado para as peculiaridades da organização textual da *A.P.*, não nos deve parecer estranho que essa influência ciceroniana tenha sido submetida a um esquema não-linear de posicionamento no poema.

As proposições listadas em sequência como parte dos *officia poetae* retornam dezenas de versos depois (*A.P.* 333-340):

*Aut prodesse uolunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere uitae.
Quidquid praecipies esto breuis, ut cito dicta
percipiant animi dociles teneantque fideles;* 335

*omne superuacuum pleno de pectore manat.
Ficta uoluptatis causa sint proxima ueris:
ne quodcumque uelit poscat sibi fabula credi,
neu pransae Lamiae uiuum puerum extrahat aluo.* 340

⁹⁵ Tradução de nossa responsabilidade.

⁹⁶ Tradução de nossa responsabilidade.

Os poetas querem ou ser úteis, ou deleitar,
 ou, ao mesmo tempo, expressar alegrias e utilidades para a vida.
 Em tudo que ensinares, deves ser breve, e assim rápido 335
 o dócil espírito acolha os preceitos e os retenha;
 todo o supérfluo emana de um peito pleno.
 Que os motes criados por prazer estejam próximos da realidade,
 para que o enredo não exija ser acreditado em tudo que quiser
 e não arranque vivo um menino da pança da Lâmia, recém-alimentada⁹⁷. 340

O verso 334 elimina a sensação de inter-exclusividade entre um propósito poético e outro, expressos no verso anterior. Deixa claro que o poeta pode conduzir a dualidade “utilidade e deleite” de modos variados. Os ecos lucrecianos se elucidam não apenas pela possibilidade de entendimento de que a forma poética, na sua condição de “mel”, é algo capaz de agradar durante o contato com aquilo que tem utilidade. A correspondência lexical observada avança pelos versos e aproxima os dois poetas na abordagem da facilidade de retenção de aspectos cognitivos. Em Lucrecio, a poesia é capaz de reter (*tenere*, v. 23) o ouvinte. Para Horácio, a poesia almeja que a mente retenha (*teneat*, v.3 36) os conceitos. De outro lado, Horácio vincula a potencialidade de uma apreensão mais facilitada e rápida a uma condição inexistente no didatismo poético lucreciano. O poeta, para a voz poética horaciana, deve sempre ser breve (*esto brevis*, v. 335) e a *breuitas* é uma condição inconciliável com as afinidades homéricas e enianas que Lucrecio cultiva no *DRN*⁹⁸. Horácio que, em conformidade com a *persona* assumida na *A.P.* não deve se referir à própria produção poética, encontra-se mais ajustado a esse preceito do que o autor do maior poema didático legado pela antiguidade⁹⁹.

O fabulista Fedro tem algumas oportunidades, ao longo de seu fabulário, de exibir a concorrência em sua obra de um aspecto pedagógico e um aspecto lúdico. Ao lançar mão desses aspectos, nada excluiria a possibilidade de que Fedro estivesse aludindo diretamente às formulações de Cícero e de Lucrecio. Priorizamos a interpretação de que as alusões sejam diretamente a Horácio pelo fato de que o fabulista parece recorrer a este poeta com alguma frequência.

Em inúmeras ocasiões o preceito horaciano da *breuitas* é evocado, mas nunca em articulação com a comodidade de apreensão das utilidades veiculadas nas fábulas. Como veremos num próximo capítulo, Fedro assume a *breuitas* em algumas das situações descritas no *corpus*, ao que parece, mais como mecanismo de captar a benevolência de seus leitores do

⁹⁷ Tradução de nossa responsabilidade.

⁹⁸ Os dois poetas são referidos já no primeiro livro do *De Rerum Natura* (120-6).

⁹⁹ Peter Toohey (1996, p. 4) postula que Lucrecio pode ter sido o primeiro poeta didático a adotar o formato de poema em múltiplos livros. O *DRN* contém seis livros compostos, no total, por 7400 hexâmetros datílicos.

que, declarativamente, como mecanismo facilitador dos preceitos horacianos debatidos na fábula.

A manifestação mais assertiva de que Fedro está conscientemente em diálogo com esses preceitos está inserida no primeiro prólogo do seu fabulário (*Ph. I.Pr.*, 3-4)

Duplex Libelli dos est, quod risum mouet 3
et quod prudenti uitam consilio monet.

O bem do livrinho é duplo, pois **provoca riso** 3
e pois, com prudente conselho, **instrui a vida**¹⁰⁰.

A relação aqui estabelecida entre o uso dos conceitos fedriano e horaciano é de contingência. “Provocar o riso” (v. 3) é um processo contido na ideia de “deleitar” bem como “Instruir a vida” (*uitam...monet*, v. 4) parece afim à ideia de *docere*. Fedro se preocupa, então, com um modo de conduzir criativamente seu fabulário que buscará uma integração e não uma opção entre os dois preceitos. Há, contudo, algumas alternativas circunscritas ao modo fedriano de provocar o riso. Enquanto a voz poética horaciana defende que as histórias criadas devam estar próximas da realidade para se evitar que o público tenha de suspender sua desconfiança a todo custo e momento frente aos absurdos de uma história excessivamente fantástica, Fedro (*Ph. I. Pr. 5-7*) acautela o leitor num sentido diferente:

calumniari siquis autem uoluerit, 5
quod arbores loquantur, non tantum ferae,
fictis iocari nos meminerit fabulis.

Se alguém, por ora, quiser criticá-lo, 5
já que falam as árvores, não apenas os animais,
lembre-se de que **brincamos** com fábulas fictícias¹⁰¹.

Se um eventual crítico tem em mente o critério horaciano do que chamaremos provisoriamente de verossimilitude (ou “veroproximidade”, já que não nos parece claro se Horácio, nesse contexto, distingue identidade e contiguidade) da história poeticamente desenvolvida, Fedro escapa da obrigatoriedade do crivo por se utilizar de um gênero (mas também de um abordagem do gênero) que elimina a obrigatoriedade da crença. O absurdo de animais e árvores que falam pode ser comparado ao encontrado na cena em que uma criança é

¹⁰⁰ Tradução de nossa responsabilidade.

¹⁰¹ Tradução de nossa responsabilidade.

extraída da Lâmia (*A.P.*, v. 340). Mas não há para a fábula fedriana necessidade de se acreditar em tudo, pelo fato de que uma brincadeira (*iocari nos*, v. 7) está em curso. Poderíamos arriscar a hipótese de que nesse contexto horaciano da teoria poética antiga a fábula se diferenciaria do enredo trágico, por exemplo, não pela inexistência de uma confluência entre o propósito de ensinar e o de agradar (a qual ambas dividem), mas pelo fato de que a distância da realidade é uma condição que compromete em maior medida a efetividade poética desta do que daquele¹⁰².

No segundo prólogo (*Ph.* II.Pr. 2-7), Fedro apresenta variações e outras condições na sua recepção das ideias poéticas horacianas:

*Nec aliud quicquam per fabellas quaeritur
quam **corrigatur error** ut mortalium
acuatque sese diligens **industria**.
Quicumque fuerit ergo narrandi iocus, 5
dum **capiat aurem** et seruet propositum suum,
Re commendetur, non auctoris nomine*

não se procura outra coisa pelas fábulas
se não que **se corrijam os erros** dos mortais,
e que, diligente, a **indústria se aguça**.
Portanto, qualquer que tenha sido o gracejo, 5
Desde que **prenda o ouvido** e preserve o propósito,
recomenda-se por isso e não pelo nome do autor¹⁰³.

Encontramos aqui um imenso foco em funções utilitárias que bem faríamos em associar especificamente à fábula mais do que à poesia de modo mais amplo. Há uma função corretiva (v. 3) e, que, portanto, estabelece comunicação direta com a vida prática, e uma função criativa (v. 4), referente ao que poderíamos associar a um entre-lugar entre a vida contemplativa e a vida ativa. Esses perfazem um propósito da fábula que, contudo, precisa se associar à capacidade de captar a atenção dos ouvintes para uma plena efetividade do gênero. Em Horácio, a capacidade da mente de reter preceitos estava relacionada à *brevitas* (*A.P.*,336). Não está explícito nessa precisa passagem o que deve ser entendido como o motivador de interesse do gênero. E o autor acrescenta a seguir (*Ph.*I.Pr.8-11):

¹⁰² É importante, contudo, que se faça uma distinção entre a *ueritas* da substância narrativa e aquela que, como defende Nuñez (1996, p. 331), é um dos objetivos didático-morais da fábula, que se constrói em oposição à mentira e, em algumas ocasiões do fabulário, à credulidade. O objetivo último de Fedro é a *ueritas*, mas que é Tateada através de um gênero, de estratégias discursivas, imagens e outros dispositivos que não estão necessariamente emparelhados com ela. A distinção lexical entre “verdade” e “realidade”, elusiva no termo *ueritas*, pode levar a imprecisões na interpretação dos propósitos do fabulista frente aos preceitos horacianos.

¹⁰³ Tradução de nossa responsabilidade.

*Equidem omni cura morem seruabo senis;
Sed si libuerit aliquid interponere,
dictorum sensus ut delectet uarietas,
bonas in partes, lector, accipias uelim.* 10

É certo, com todo cuidado, preservarei os modos do *velho*;
mas se me aprouver **interpor algo**,
Tal que a **variedade** nos ditos **deleite** os gostos,
peço, leitor, que acolhas de bom grado.¹⁰⁴ 10

Fedro se propõe a introduzir novidades (v. 9) em suas fábulas, mas preservando seu material original. Com essas novidades ele espera oferecer variedade (v. 10) e na presença da variedade, o poeta crê no deleite de seu leitor. É interessante que os preceitos encontrados na *A.P.* se sustentem a partir de bases expandidas por Fedro. Comentamos muito superficialmente sobre como a *uarietas* se vinculou com ênfase à produção lírica horaciana, em especial no que diz respeito ao seu virtuoso emprego de fórmulas métricas e temas a elas vinculadas¹⁰⁵. A *uarietas*, na *A.P.*, contudo, parece ter um estatuto distinto, derivado das possibilidades estilísticas permitidas pela liberdade conversacional do *sermo* e não de experimentos métricos¹⁰⁶. Ela não é formalmente concatenada à produção de um efeito ou objetivo poético específico na *A.P.* e, contudo, ganha nítida centralidade no programa compositivo de Fedro¹⁰⁷. Por fim, a *breuitas*, mencionada pela primeira vez em um prólogo (v. 12), é apresentada como recompensa pela boa disposição do destinatário fedriano frente à variedade no livro de fábulas.

¹⁰⁴ Tradução de nossa responsabilidade.

¹⁰⁵ A esse respeito, conferir os trabalhos de Alessandro Barchiesi (2007) e Heloísa Penna (2007).

¹⁰⁶ Glinatsis (2010, p. 392), contudo, atenua essa distinção ao dizer que: “Le cours de l’épître, sinueux et imitant, en cela, la versatilité de la conversation à bâtons rompus, est sujet à des variations stylistiques que nous avons mises en exergue et examinées. Or, si l’on se réfère aux caractéristiques, formelles cette fois, de ce que Herman Lloyd Tracy appelle « la méthode lyrique », on constate une coïncidence frappante avec le mode de progression adopté par l’*A.P.* Transitions abruptes, effets de contraste, mises en relief de mots-clés ou d’images représentatives de l’idée développée, telles sont les particularités stylistiques que l’épître horatienne emprunte à cette méthode. Ces considérations nous invitent à mettre en parallèle la structure de l’*A.P.* et celle de certaines pièces lyriques du poète de Venouse, où la technique discursive mentionnée règne en maîtresse.” – “O curso da epístola, sinuoso e, nisso, imitando a versatilidade da conversa atropelada, está sujeito a variações estilísticas que já mencionamos e examinamos. Ora, se se referem às características, então formais, do que Herman Lloyd Tracy [1948] chama “o método lírico”, constata-se uma coincidência impressionante com o modo de progressão adotado pela *A.P.* Transições abruptas, efeitos de contraste, destacamento de palavras chaves ou de imagens representativas da ideia desenvolvida; tais são particularidades estilísticas que a epístola horaciana toma emprestado desse método. Tais considerações nos convidam a colocar em paralelo a estrutura da *A.P.* e aquela de certas peças líricas do poeta de Venússia, em que a técnica mencionada impera com maestria.”

¹⁰⁷ Um dos exemplos mais marcantes disso, o qual examinaremos no subcapítulo 3.1.2, é a absoluta variação verbal que Lefkowitz (2017, p. 423) atesta na comunicação das morais de Fedro. O fabulista latino não repete fórmulas na hora de expressar as *sententiae* de cada fábula.

No terceiro prólogo (*Ph.* III. Pr. 31-32), por uma última vez Fedro atribui uma função entretenedora ao seu trabalho, mas, dessa vez, sem reforçar sua articulação com uma função utilitária:

*Quem si leges, laetabor, sin autem minus,
habebunt certe quo se oblectent posteri* 31

Se leres, me alegrarei, mas, se não,
os pósteros, é certo, terão com o que se **divertir**¹⁰⁸ 31

Merece alguma atenção o fato de que a potencialidade de a poesia fedriana causar prazer é nos dois últimos casos anteposta, nos prólogos, a alguma forma de referência textual à recepção dos poemas. Não encontramos essas formulações diretamente ligadas à possibilidade de ensinar e fornecer utilidade. Esse terceiro exemplo, recém-comentado, liga a diversão (v. 33) a uma eventual recepção futura. No segundo exemplo (*Ph.* II.Pr.10-11), a recepção ganha substância textual quando a voz fedriana expressa o desejo de que a *uarietas* deleite os gostos e solicita ao leitor que bem acolha suas fábulas. O primeiro prólogo não enfoca a recepção ao mencionar os propósitos da poesia fabular de Fedro, mas situa a presença dos críticos no preciso momento em que reconhece a responsabilidade de expor a natureza jocosa do gênero. Para os efeitos da relação estabelecida entre os envolvidos em um *iocus*, entende-se que a natureza do processo é essencialmente deleitosa, mas travar esse contrato não exclui a atuação do propósito de utilidade, em medida comparável à de que não prioriza o propósito de deleite. Um excelente exemplo disso é a própria fábula *Ph.* III.14, a ser discutida no capítulo seguinte, em que há uma exposição das ambivalências do *iocus* que podem ser lidas à luz desse raciocínio. Na fábula, há uma inversão de situações entre um jogo de nozes, aparentemente inútil (por aparentemente nada ensinar), mas que diverte os agentes nele envolvidos, e um jogo criado por Esopo, ao retesar um arco na rua e propor um enigma a um gozador. O jogo criado por Esopo não deleita seu principal envolvido, por confiná-lo em aporia, silêncio e exposição pública vergonhosa, mas tem um princípio utilitário e educativo fundamental para os expectadores (entre os quais, talvez, o leitor) que pouco valorizam o ócio e as distrações.

¹⁰⁸ Tradução de nossa responsabilidade.

1.2.4 *Labor Limae*

Em quatro momentos da obra horaciana nos deparamos com uma específica e passageira reflexão sobre a feitura da forma poética, digna de atenção.

Ao defender o gênero satírico, exposta na *Sat. I.4*, Horácio dirigirá algumas críticas ao seu predecessor, Lucílio. O ponto de partida é a escolha luciliana pela invectiva pessoal, áspera, íntima aos poetas da comédia ática antiga, Êupolis, Crátino e Aristófanes (vv.1-8). Diferentemente desses poetas, comprometidos com o metro jâmbico, Lucílio fará a opção preservada por Horácio em parte de sua obra: o hexâmetro datílico. Para o poeta de Venússia (*Sat.1.4,9-11*), no modo de executar sua escolha, primeiramente Lucílio era verborrágico em sua composição:

nam fuit hoc uitiosus: in hora saepe ducentos, 10
ut magnum, uersus dictabat stans pede conin uno;
cum flueret lutulentus, erat quod tollere uelles;

De fato, nisto foi vicioso: em uma hora, era comum, duzentos 10
 versos, como algo magno, ele ditava sobre um único pé;
 Já que fluía lodoso; havia algo que gostarias de tirar;¹⁰⁹

A intuição sobre a necessidade de algo ser removido é sintomática do caráter inacabado de uma obra. Horácio, contudo, ainda era capaz de relevar os excessos do seu predecessor satírico, mas a falha que parecia realmente fulcral era a inexistência de certa disposição para a plena correção de seus poemas; reconhece em Lucílio uma indiligência:

garrulus atque piger scribendi ferre laborem,
scribendi recte: nam ut multum, nil moror. [Ecce] (Sat.1.4,12-13)

falador e preguiçoso ao guiar o **labor** de escrever;
 de escrever correto; quanto ao excesso, não me importo,

A falta de rigor, certo desequilíbrio na composição voltaria a figurar numa segunda menção a Lucílio e ao gênero satírico, na *Sat. I.10* (v. 64-67), quando de uma reflexão sobre a criticabilidade de certos aspectos da poesia luciliana tendo em vista a especificidade de seus temas e do gênero do qual lança mão. Horácio, nesse contexto, ameniza a crítica feita

¹⁰⁹ Tradução de nossa responsabilidade.

anteriormente ao poeta: coloca-o em perspectiva e relativiza a falta de correção denunciada em sua escrita:

*Fuerit Lucilius, inquam,
comis et urbanus, fuerit **limatior** idem
quam rudis et Graecis intacti carminis auctor
quamque poetarum seniorum turba [sed ille]* 65

Lucílio foi, digo eu,
Elegante e espirituoso, foi também **melhor polido**
Do que seria o criador de uma poesia bruta, não tentada pelos gregos 65
E do que seria uma multidão de velhos poetas [...] ¹¹⁰

Essa falta não é característica distintiva de Lucílio enquanto praticante de um modelo de Sátira com o qual a afinidade de Horácio mostra-se apenas parcial. Antes, parece ser a tônica de uma literatura latina ainda em desenvolvimento, mal superadas as condicionantes criativas (agora indesejáveis) do metro satúrnio, e que decide se aventurar pelo bem consolidado patrimônio literário grego. Sobre esses poetas primevos, Horácio também comentará um pouco em sua *Ep.*II.1 (v. 161-7), dirigida a Augusto.

*Serus enim Graecis admouit acumina chartis
Et post Punica bella quietus quaerere coepit
Quid Sophocles et Thespis et Aeschylus utile ferrent.
Temptauit quoque rem, si digne uertere posset,
Et placuit sibi, natura sublimis et acer; 65
Nam **spirat** tragicum satis et feliciter **audet**,
Sed turpem putat inscite metuitque **lituram**.*

Tarde, [Roma] aproxima sua sutileza dos escritos gregos
E após a guerra púnica, em paz, passa a se perguntar
O que Sófocles, Téspis ou Ésquilo trariam de útil.
Experimentou ver, também, se podia verter digno sua matéria,
E lhe agradou a essência fina e sublime: 65
Aviva o trágico e **ousa** com sucesso,
Mas, insipiente, julga infame a **correção** e a teme¹¹¹.

Aqui, são colocados em foco não os comediógrafos que formaram a direção criativa de Lucílio, mas os tragediógrafos que primeiro motivaram Lívio Andronico, Névio e Ênio. A aproximação com os poetas gregos e, em sequência, a busca pela sua adaptação, como parece entender Horácio, é preponderantemente guiada por elementos que, nos raciocínios revividos

¹¹⁰ Tradução de nossa responsabilidade.

¹¹¹ Tradução de nossa responsabilidade.

pela *A.P.* habitam o terreno do *Ingenium*. “Avivar, agir com inspiração” sobre uma matéria (*spirat*, v. 166) e ousar (*audet*, v. 166), contudo, não são capazes, por si só, de oferecer um trabalho depurado e bem-acabado; esse parece um aspecto do trabalho da *Ars*, da técnica. Não há marcas de esforço, não há o borrão da rasura de quem julga necessária uma reopção criativa em nome da perfectibilidade e da correção (*litura*, v. 167). Essa incompletude não existe apenas nas obras de Lucílio, mas também nos patronos da literatura latina que primeiro verteram os trágicos¹¹².

Como espaço, por excelência de um pensar sobre a criação, dentro da obra horaciana, a *A.P.* (vv. 289-91) contém a formulação mais paradigmática dessa ideia que ainda não opera sobre a precisa forma de um conceito.

Nec uirtute foret clarisque potentius armis
Quam linguam Latium, si non offenderet unum 290
Quemque poetarum limae labor et mora

E o Lácio não seria mais poderoso pelo seu valor
 E ilustres armas do que pela língua, se não desagradasse 290
 A cada um dos poetas o **labor** e a a demora da lima¹¹³

Com essa passagem, o Horácio expõe um entendimento generalizante da razão que leva Roma a não ter se tornado distinta pela sua arte literária. Os grandes poetas gregos, como Homero, ainda que não tenham o caráter distintivo de uma poesia equilibradamente bem acabada – como Horácio expressa em *A.P.* 360 –, através do *ingenium* aguçado, levaram a Grécia a um patamar de excelência nessa seara que o Lácio só poderia ombrear a partir da radicalização de uma esfera oposta (e talvez complementar) ao *ingenium*. Pelo desprezo à *Ars*, Roma ainda é mais conhecida pela vitalidade guerreira.

O *Labor Limae*, aqui, se consolida como um conceito eminentemente horaciano, circunscrito à seara da *Ars*, da técnica poética. Trata-se de uma espécie de orientação criativa que sinaliza para práticas literárias que têm franca derivação alexandrina. Paolo Fedeli (1991, p. 88) especula que esse preceito parece já despontar na poesia pré-neotérica de Lévio (século II-I a.C.). Contudo, um exemplo latino imediatamente anterior a Horácio encontra-se no primeiro *carmen* de Catulo (I, vv.1-2), ao comentar a elaboração do seu *libellum*:

¹¹² A voz poética de Ovídio nos *Tristia* (II.424) dirá de Ênio algo afim: *Ennius ingenio maximus, arte rudis* – “Ênio, o maior no engenho, rude na arte”.

¹¹³ Tradução de nossa responsabilidade.

<i>Cui dono lepidum nouum libellum Arida modo pumice expolitum?</i>	1
A quem darei meu lépido livrinho novo Recém-polido à pome áspera? ¹¹⁴	1

A imagem da pedra, o recurso material como metonímia de sua função criativa (particularizando a ideia de acabamento de um trabalho), ainda que tenha alguma difusão entre os poetas romanos herdeiros dos preceitos alexandrinos, entre os expoentes do ideal de afinco no acabamento poético, até onde nossas investigações puderam informar, não ocorre entre os alexandrinos que conhecemos. Há o Idílio 7 de Teócrito (III a.C.), em que o poeta se refere à sua canção como tendo acabado de “elaborá-la” (*Eksepónasa*, v.51) em um monte¹¹⁵. Asclepiades de Samos (IV a.C.) em um epigrama coletado na *Antologia Palatina* (7.11) refere-se ao volume (do qual a passagem provavelmente foi transcrita para a *Antologia*) como um “doce” (*glukús*) “trabalho” (*pónos*). Às ideias derivativas do *pónos* unem-se à *agrupnía*, a “insônia” como condição inerente ao trabalho incansável em torno da obra artística, como encontramos numa reverência que o poeta Calímaco (IV-III a.C.) faz à obra do poeta Arato (IV-III a.C.) em um epigrama que conhecemos fragmentário (fr.27 Pf.).

Alguns críticos consideram que o poeta Fedro (*Ph.* I.Pr., 1-2) registra clara consciência da adesão ao *labor limae* já nos dois primeiros prólogos ao seu fabulário:¹¹⁶

<i>Aesopus auctor quam materiam repperit, Hanc Ego poliui uersibus senariis.</i>	1
Esopo é o autor que inventou a matéria; esta eu poli em versos senários ¹¹⁷ .	1

Não é forçoso que o preceito tenha chegado a Fedro por intermédio de seu contato com a obra horaciana, já que a formulação precisa *poliui* (v. 2) tem relação morfológica mais direta com o *expollitum*, de Catulo 1, curiosamente encontrado também no segundo verso de um poema em que o poeta demonstra subjetivismo ao falar de sua obra. É notável que ao sobrepor a matéria esópica à ideia de polimento, Fedro parece insinuar que a matéria de Esopo é bruta, sem trabalho de acabamento, de um modo mais sutil do que aquele com que

¹¹⁴ Tradução de nossa responsabilidade.

¹¹⁵ Consultamos aqui a tradução elaborada por Eric Nogueira (2002) em sua tese de doutoramento sobre os idílios de Teócrito. O tradutor opta pela tradução “limar”, que interage com as formulações “materializantes” dos romanos.

¹¹⁶ Nuñez (1996, p. 323); Mattiaci (2014, p. 65).

¹¹⁷ Tradução de nossa responsabilidade.

Esopo se refere a Lucílio. Contudo, não parece um trecho suficientemente informativo para se avaliar que Fedro considere Esopo puro *ingenium* à medida que é seu papel, enquanto reformador, submeter a matéria de seu modelo ao crivo da *Ars*.

No segundo prólogo, oferecendo continuidade ao exame de sua relação com Esopo e à expectativa que tem para com sua recepção – expectativa centrada no reconhecimento pelo mérito de uma “emulação” primorosamente operada e não no rechaçamento em função das condições que o diferem de seu modelo, a voz fedriana (*Ph. II.Pr.*, 8-9) afirma:

Quodsi labori fauerit Latium meo, 8
plures habebit quos opponat Graeciae

Pois, se o Lácio for favorável ao meu **trabalho**, 8
haverá mais entre os que aquele opõe à Grécia¹¹⁸.

Aqui o vocabulário empregado assume feição mais horaciana e, também, maior amplitude, pois se destina a descrever o produto acabado (o *libellum* I) e o em curso (*libellum* II) de produção, ao invés do processo pelo qual o esforço poético será dirigido à matéria. A importância definitiva dessa ideia se manifesta pela sua repetição aquando do epílogo desse mesmo livro (*Ph. II.Ep.*12-15):

Si nostrum studium ad aures cultas peruenit,
et arte ficta animus sentit fabulas,
omnem querelam submouet felicitas.
Sin autem rabulis doctus occurrit labor 15

Se nosso **esmero** atinge teus ouvidos cultos
e teu espírito aprecia fábulas criadas com **técnica**,
A felicidade afasta toda querela.
Se, porém, este **douto trabalho** encontrar rábulas¹¹⁹ 15

Além de introduzir um novo vocábulo ao repertório de alusões ao trabalho poético, Fedro reforça a vinculação essencial, presente em Horácio, entre a existência de uma técnica, ou seja, um elemento que extrapola o campo de atuação do engenho e o esforço direcionado para a finalização de uma obra. O fabulista latino, em sequência, repete a formulação *labor* no verso 15 e acrescenta o adjetivo *doctus*, que lhe introjeta carga valorativa. É essa a mesma chave de leitura que se deve direcionar ao prólogo seguinte, em que Fedro (*Ph. III.Pr.*, 24-26)

¹¹⁸ Tradução de nossa responsabilidade

¹¹⁹ Tradução de nossa responsabilidade

contrapõe o trabalho incessante de seu patrono, Êutico, um homem de negócios, atento aos lucros, ao trabalho douto do poeta, de outra natureza:

*Quid credis illi accidere qui magnas opes
exaggerare quaerit omni uigilia,* 25
Docto labori dulce praeponens lucrum?

O que pensas ocorrer a quem busca acumular
grandes riquezas, com toda a diligência, 25
antepondo o doce lucro ao **douto labor**?¹²⁰

Procedendo desse modo, o poeta opera formalmente um deslocamento do fazer poético da esfera do *otium* para a do *negotium*, sobretudo pelo fato de que, no verso 29, Fedro posiciona um termo no domínio semântico do trabalho poético que está eminentemente ligado ao trabalho produtivo. Ao dizer que lavrará (*exarabo*) seu livro ao estilo de Esopo, a agricultura se torna termo comparativo ao trabalho poético, que recebe uma carga valorativa com o objetivo de igualar em importância e em contraponto às opiniões do seu patrono¹²¹.

O foco no valor do trabalho poético parece gozar de uma característica diferente da encontrada em Horácio e em seus predecessores. A justificativa para isso é que Fedro, como veremos em um capítulo próximo, sofre da urgência em defender sua obra e se defender, primeiro, de certa indiferença de seus financiadores e, segundo, dos ataques da figura do *liuor*, “a inveja dos críticos”. Por mais que as vozes poéticas de Calímaco, Horácio e Ovídio também tenham entrado em confronto com a crítica mordaz, nenhuma parece ter sofrido tantas baixas quanto a de Fedro¹²².

1.2.5 Fábulas comuns às *Epistulae* e Fedro

Não apenas nas *Ep.*, a fábula tem algumas aplicações interessantes em outras obras de Horácio. O levantamento de Francisco Adrados (1994, p. 144-147) acusa a ocorrência de treze empregos em todo o *corpus*, sendo que as *Sátiras* e as *Ep.* são as que carregam número mais expressivo¹²³. Há seis ocorrências nas *Sátiras* e cinco ocorrências nas *Ep.* As *Odes*

¹²⁰ Tradução de nossa responsabilidade.

¹²¹ Esse sentido se projeta como uma possibilidade conotativamente explorável. A associação entre *exarare* (lavar) e *stilo* (pena) sugere metaforicamente o ato físico de escrever sobre as tábuas de cera.

¹²² O *Liur* é tematizado, entre esses dois autores latinos citados, em *Ep.* 6.15, *Ep.*I. 18.82 de Horácio e *Metamorfoses* 6.129. cf. Nuñez, 1995, p.332n.

¹²³ *Sátiras*, I.1,33-39; I.9, 20-21; II.3, 186; II, 3, 298; II.3, 314-315; II.5, 55-57; II.6, 80-117; *Epístola* I.1, 70-75; I.3, 18-20; I.7, 28-32; I.10, 5-7; I.10, 34-41; II.3, 139. Adrados considera com ressalvas a fábula sobre Prometeu encontrada em *Odes*, I.16, da qual não se conhece o modelo utilizado por Horácio.

também possuem uma única ocorrência do gênero, mas nenhuma ocorrência é registrada nos *Epodos*¹²⁴. É necessário que se enfatize a existência de uma característica da fábula horaciana que traz tantos problemas para a crítica quanto soluções para aspectos da própria literatura desse poeta. Qual seja: a maior parte das fábulas consiste em alusões, de modo que não mais do que quatro ou cinco narrativas são contadas inteira ou, ao menos, abrangentemente em todo o *corpus* do poeta de Venúsia. Três delas estão nas *Sat.* (*Sat.* I.1.33-38; *Sat.* II.3.314-20; *Sat.* II.6.79-117) e duas estão bem desenvolvidas nas *Ep.* (I.7, 29-33; I.10. 32-48). O caráter alusivo da fábula em Horácio é sustentado, talvez, por uma expectativa de que o eventual narratário tivesse conhecimento da narrativa subjacente à alusão, como se a popularização de uma fábula em determinado meio social permitisse que a fábula circulasse com uma roupagem quase proverbial¹²⁵. É um recurso que, como tratamos anteriormente, encontramos também com alguma frequência no poeta cômico grego Aristófanes. Das suas circunstâncias de produção e recepção compreendemos que seu público, vasto, teria conhecimento prévio e dedutivo das narrativas fabulares aludidas. A verificação de uma suposta alusão depende de que o grau de informatividade da passagem abordada acuse elementos inequivocamente encontrados em uma fábula desenvolvida, ou em uma outra alusão que acuse mais descritivamente a existência de uma fábula. Há, em Horácio, o problemático caso encontrado na *Sat.* I.9 “*Dimitto auriculas ut iniquae mentis Asellus/ cum grauius dorso subiit onus. Incipit ille*”¹²⁶. Existe uma carga narrativa mínima nesse período de duas orações que

¹²⁴ Trata-se na visão de especialistas como Adrados (1994, p. 133) de um evento curioso, haja vista que esse é um livro de inspiração fortemente arquioloquiiana. Arquíloco de Paros (sec VII a.C.), por sua vez, é pioneiro da tradição jâmbica – identificado por Horácio como o *prôtos heurêêtês* dessa espécie de poesia (cf. *A.P.*79) –, cuja obra é notavelmente portadora de invectivas dirigidas a indivíduos. Frequentemente nessa tradição também são empregadas fábulas e é precisamente em Arquíloco que encontramos as primeiras ocorrências após aquela primeiramente registrada nos *Op.* de Hesíodo. O estado de esfacelamento do *corpus* jâmbico arcaico nos impede de precisar a abrangência e as especificidades da fábula nessa forma de poesia, para além de afirmar que o gênero, ainda não ligado a Esopo, de fato possuía certo protagonismo retórico e até mesmo estrutural, pelo que afirmará Adrados (1994, p. 134) no corpo do poema. Não haver fábulas ou alusões a fábulas nos *Epodos* leva Adrados a pôr em suspeição a completude da obra que chegou a modernidade.

¹²⁵ Formas tradicionalmente breves, a fábula e o provérbio têm estreitas relações. A partir da interessante sugestão de Anderson (2006, p. 95) em um trabalho acerca do folclore greco-romano, percebemos que a redução progressiva da carga narrativa de uma fábula a uma base sapiencial mínima pode eventualmente transformá-la em um provérbio. Obviamente, nem toda provável alusão a fábulas se comporta assim. De nossa parte, experimentaríamos dizer que a redução de uma narrativa fabular não precisaria, necessariamente, preservar uma carga mínima moral, sapiencial, filosófica, gnômica etc. para que sua identidade subsista. Outras operações retextualizadoras são possíveis e potencialmente empregáveis. Uma redução a um elemento notável da narrativa, como menções a personagens e gestos de personagens em suas respectivas narrativas fabulares permitiria também que uma fábula fosse reduzida a um símile ou uma alusão com outros efeitos retóricos. Mas é fato, como se verá a seguir, que essas pontencialidades de alusão e retextualização poderiam nos conduzir a alguns desconfortos interpretativos, se examinadas sem cautela. Para que se constate uma alusão é preciso uma imagem minimamente estável do texto aludido, seja esta imagem o próprio texto, ou uma outra alusão, de maior grau descritivo, a este texto.

¹²⁶ “Abaixo as orelhas como um(o) asno de mente iníqua/ quando o dorso recebe uma carga mais pesada. Ele começa:” (vv. 20-21). A imprecisão do artigo gramatical aqui registrada é uma marca interpretativa que hesita

permitiria identificar uma fábula, caso ela, de fato, existisse. Contudo, esse motivo sequer é encontrado no repertório de fábulas disponível. Entender a passagem como um símile, assim, torna-se uma opção interpretativa de maior sobriedade.

Acerca do papel do gênero fabular no curso dos poemas horácianos, muito já se discutiu, de modo que priorizaremos algumas observações que nos permitam, o mais rapidamente, concentrar atenção no terreno comum que há entre as *Epistulae*. e as *Fabulae Aesopiae*, de Fedro. No que concordamos com Jordan (2013, p. 111), as fábulas coadunam a filosofia moral prática subjacente às lições epistolares de Horácio. Seu emprego respalda, à maneira deste poeta, que já asserveramos não se filiar dogmaticamente a uma corrente filosófica, algo do *modus operandi* da escrita cínico-epicurista, que, pelo que afirma Adrados (1994, p. 137) tradicionalmente empregou a fábula como forma de proselitismo de sua carga doutrinal. Aparentemente a fábula não é um recurso vigente na divulgação da filosofia estoica¹²⁷. As *Ep.* empregam fábulas com o espírito, muito próximo do encontrado nas *Sat.*, de crítica aos vícios humanos¹²⁸. Concordamos com Jordan (2013, p. 126) que há uma mudança de tom das *Sat.* para as *Ep.* e que estas apresentam um tom mais relaxado, muito assistido por uma *persona* horáciana que insiste num *éthos* de velhice¹²⁹. Essa face, já mencionada, da *persona* poética da primeira epístola é a mesma que propõe o afastamento do interesse pela poesia em prol da dedicação à filosofia. Para tal, as posturas defensivas e a invectiva, algo mais pungente na primeira obra satírica de Horácio, parecem dar espaço a um didatismo mais sereno. Colateralmente, como muito prudentemente notará a pesquisadora:

Nas *Sátiras*, fábulas são geralmente contadas por meio de um narrador interno e são empregadas por Horácio para o argumento de certo interlocutor, mas nas *Epístolas* o autor é diretamente responsável por empregar fábulas e linguagem zoomórfica. (JORDAN, 2013, p. 127)¹³⁰

entre dissociação (ou associação) da passagem com uma fábula. Nossa avaliação é de que o artigo indefinido reforça a leitura da passagem como um símile.

¹²⁷ Entre os exemplos mencionados por Esopo, poderíamos mencionar a fábula do filósofo cínico Cércidas “Zeus e a Tartaruga” (Cércidas 2P) e a fábula da Galinha e o Pavão de Filodemo de Gádara (*Volumina Rhetorica*, II. Fr.3.11-12). Filodemo de Gádara, já mencionado, é um filósofo epicurista muito influente sobre os poetas Augustanos, muito especialmente, entre os que nos legaram obras, Virgílio e Horácio. O próprio Horácio teria sido seu aluno (GLINATSI, 2010, p. 195). A fábula em questão é encontrada alusivamente em Horácio e possui uma versão desenvolvida em *Ph.I.3*, que será objeto de comentário deste capítulo

¹²⁸ O fato de Horácio se referir, em algumas poucas ocasiões (*Ep.II.1*, 14; *Ep. I*, 250), às suas *Ep.* como “*sermones*” é um pretexto para críticos como Antolín (2010, p. XVI) pontuarem que Horácio possivelmente não distinguia as duas obras, nunca tendo, assim, chamado seus *sermones* de *Saturae*.

¹²⁹ “*Non eadem aetas est, non mens*” (*Ep.I.1*, 4) – “Não é a mesma idade, nem o espírito”.

¹³⁰ Tradução nossa a partir de: “In the Satires, fables are often told through an internal narrator and are used by Horace to disapprove that speaker’s argument, but in the Epistles the author is now directly responsible for employing fables and zoomorphic language”.

Essa mudança de locutor da fábula interessa-nos com bastante particularidade frente ao fato de que, em seu fabulário, Fedro não é sempre diretamente responsável pela elocução de fábulas. Destinaremos, em outro momento deste trabalho, mais cautelosa atenção às circunstâncias em que Fedro delega narrativas à autoridade de uma personagem Esopo. Colocar-se na posição de um narrador de segundo grau para apresentar uma fábula é algo que Fedro faz com distinção e certo pioneirismo na tradição do gênero.

Não é desprezível o número de fábulas que encontramos em comum nos dois autores. Há, primeiro, a fábula “o Galho e os Pavões”, que, em Fedro (*Ph.* I, 3), é contada em uma versão mais completa do que a encontrada na *Ep.* I.3, 18-20, de Horácio. “O Cavalo e o Cervo” (*Ep.* I.10, 34-42; *Ph.* IV.4); outra, a “Raposa e o Corvo” (*Ph.* I,13) é apresentada de forma pouco mais descritiva em *Sat.* II, 5, 55-57 e é apenas aludida nas *Ep.* I.17, 50. Há, por fim, uma provável alusão à fábula do “monte parturiente” na *A.P.*139, que possui uma pequena versão em *Ph.* IV, 24.

Interessa muito, nessa intercessão, o fato de que duas dessas fábulas horácianas (*A.P.* 139 e *Ep.* I.3, 18-20) são empregadas nas *Ep.* com fim exclusivamente literário, o que, na avaliação de Adrados (1994, p. 146) é curioso pelo fato de em outras versões, entre as quais se inclui a de Fedro, carregarem outros objetivos críticos em suas morais. Concordamos em parte com Adrados, mas defendemos que Fedro lança mão de um projeto criativo que, por meio de epílogos e prólogos, conecta reflexões sobre crítica, outros poetas, a fábula e a sua tradição e as transforma em um olhar distinto sobre as fábulas de todo o fabulário. Uma opção metodológica distinta, já comentada, exigida pela investigação desse pressuposto, não nos permite descartar que haja alguma forma de debate acerca da produção literária em dois poemas que as *Ep.* dividem com o fabulário fedriano. Dedicaremos esta análise exclusivamente a essas duas fábulas pelo interesse em discutir indícios da presença de uma temática literária. Outras fábulas, comuns à obra fedriana e às *Ep.* não serão contempladas pela possível refração ao tema.

A voz poética da *Ep.* I.3 divide com Floro seu interesse em dissuadir um certo Celso de tocar e se inspirar nos escritos de Apolo Palatino sob o risco de, posteriormente, sofrer uma dura represália. Esta, por sua vez, é caracterizada com a seguinte imagem (*Ep.* I.3., 17-20):

*[Scripta], Palatinus quaecumque recepit Apollo,
ne, si forte suas repetitum uenerit olim
grex auium plumas, moueat cornicula risum
furtiuus nudata coloribus. Ipse quid audes?*¹³¹

20

¹³¹ O pássaro representado pelo termo *cornicula* (“gralhinha”) traz alguma confusão tradutória que pode estar relacionada a proximidades entre o corvo e a gralha as quais não sabemos como eram consideradas entre os

Não toque escrito algum de Apolo Palatino
 Para que, se vier o bando de aves reclamar
 Um dia as penas, não sejas a gralhinha ridícula
 Despida das furtivas penas. E tu, que ousas?¹³² 20

O debate acerca de um *recte scribere* no trecho de Horácio dá o tom correto da leitura e interpretação do trecho sem que se façam necessários mais detalhes. Em Fedro, a fábula é apresentada como unidade. Enquanto texto completo, fornece, em si, todas as ferramentas para que seu entendimento se plenifique. Reproduzimos o texto integral do fabulista Fedro:

Graculus Superbus et Pavo (I,3)

*Ne gloriari libeat alienis bonis,
 suoque ut potius habitu uitam degere,
 Aesopus nobis hoc exemplum prodidit.
 tumens Inani Graculus superbia
 pennas pauoni quae deciderant sustulit 5
 seque exornauit unde contemnens suos
 inmiscet se pauonum formoso gregi.
 Illi impudenti pennas eripiunt aui
 fugantque rostris. Male mulcatus graculus
 Redire maerens coepit ad proprium genus; 10
 A quis repulsus tristem sustinuit notam.
 Tum quidam ex illis quos prius despexerat:
 “Contentus nostris si fuisses sedibus
 Et quod natura dederat uoluisses pati,
 nec illam expertus esses contumeliam, 15
 nec hanc repulsam tua sentiret calamitas.”*

A Galha soberba e o Pavão (Ph. 1.3)

Para que não agrade gabar-se com as benesses alheias
 e que seja preferível passar a vida à sua própria forma,
 Esopo legou-nos este exemplo:

antigos gregos e romanos. Atualmente são compreendidos como animais da mesma família (JACKSON et al., 2003, p. 511). Se essa semelhança já fosse relevante para a antiguidade, a fábula esópica anônima “a Galha e os Corvos” (P.125), a ser apresentada posteriormente, torna-se bastante mais interessante. Caracterizações da galha e do corvo que apontam semelhanças entre os dois animais são encontradas em *História dos Animais* de Aristóteles, 509 A e 617 B. Tal fábula esópica anônima está possivelmente ligada à fábula de Horácio. Em Ernesto Faria (1994, p. 143) é dada a sugestão tradutória de “pequena galha”. Em Gaffiot (1934, p. 431) há a sugestão de “petite corneille”, que transita pelo campo semântico de um “corvo”, mas que não é a forma francesa “choucas” que comumente designa “galha”. Em sua narrativa, a galha (*koloios*) é vista pelos corvos (*kórades*) como um pássaro cuja forma (*eidos*) e a voz (*phōnēn*) causavam estranhamento. Traduzir “corniculus” pode asseverar a relação com a fábula de Horácio e diluir algo da inespecificidade presente em seu significado, ainda que não saibamos qual das duas fábulas é anterior na tradição. Observamos que a substituição de animais em retextualizações de fábula é um processo comum, mas não nos parece conclusiva a ideia que Fedro teria substituído o “corniculus” horaciano por “graculus” sob a motivação de um adágio antigo, reportado por Aulo Gélcio (*Praef. 19*), em que se lê “*Nil cum graculost fidibus, nihil cum amaracino sui*” – “Nada em comum entre galhas e liras, nada em comum entre o porco e a essência da manjerona”. Se, por outro lado essa oposição popular entre a galha e o canto lírico estavam em mente na composição da fábula por Fedro e numa substituição de personagens animais, o pendor para a crítica literária nessa fábula de Fedro se fortalece.

¹³² Tradução de nossa responsabilidade.

Uma gralha empolando-se de fútil soberba
 catou as penas que caíram de um pavão 5
 e se enfeitou; assim, menosprezando os seus,
 juntou-se ao elegante bando de pavões.
 As aves arrancaram as penas do descarado
 e o espantaram a bicadas. Bem ferida, a gralha
 pôs-se a voltar aflita para junto dos seus; 10
 Recusada por eles, recebeu uma austera prensa.
 Então, um entre os que antes ela desdenhara diz:
 “Se tivesses te contentado com nossa condição
 e tivesses aceitado o que a natureza deu,
 não terias vivido aquele ultraje 15
 E nem tua desgraça teria sofrido tal desprezo.”¹³³

Cotejada com o conjunto do qual essa fábula faz parte, as conexões lógicas e ideológicas com a totalidade dos textos fedrianos podem existir, mas dependem, por vezes, de conjecturas. Nesse sentido, não nos arrogamos o direito, infundamentável, de criar um condicionamento entre a escolha de incluir essa fábula no seu fabulário e a consciência de sua existência com uma função de debate literário em Horácio, ainda que estudiosos como Champlin (2005, p. 117-8) sinalizem nessa direção. Primeiramente, a existência dessas fábulas partilhadas pelos dois autores e a existência de alguns elementos que Fedro situa em seus prólogos – que serão melhor apresentados a seguir – nos fornecem a impressão de que Fedro conheceu a obra de Horácio. Segundamente, Fedro, em pelo menos duas circunstâncias, provavelmente utiliza, tal qual Horácio, a fábula como procedimento de discussão literária. A conjectura, defensável, mas com pouca força, é de que Fedro possa ter tido interesse em uma fábula como Ph. I.3 (*Ep. I.3*, 18-20) não apenas pela possibilidade de indicação moral à qual põe essa fábula a serviço, mas também pela possibilidade de aludir, em possível diálogo com Horácio, à crítica literária, que é, também, um interesse que cultiva, ainda que mais pela via da troça do que pela da preceituação. O problema dessa hipótese é que ela não possui grande sustentação no interior do texto da fábula. O objetivo da fábula parece desmembrado em dois segmentos que, respectivamente, abrem e fecham o texto. O primeiro é o promítio (vv.1-2), em que a voz poética atrela a fábula a Esopo e explicita a intenção da fábula e sua potência de ação no mundo, que é dupla. A ideia de não se vangloriar com os bens alheios (*Ne gloriari libeat alienis bonis*, v. 1) é abrangente o bastante para incluir uma crítica à apropriação criativa de outros autores. A contraproposta do “viver em sinergia com seu modo específico de vida”, no segundo verso, aponta levemente para a necessidade de um senso de identidade que poderia ser aproximado da necessidade de uma autonomia criativa, mas a elasticidade interpretativa da alegoria subjacente à fábula já nos parece comprometida com essa proposta, especialmente porque não encontramos uma estratégia discursiva semelhante em outros autores, que não o

¹³³ Tradução de nossa responsabilidade.

próprio Horácio. O termo *habitu* beneficia-se de uma ambiguidade. Os sentidos deslocam a interpretação para o interior da narrativa, ou propriamente para o conteúdo das sentenças morais, haja vista que a *habitus* pode-se atribuir o sentido de veste, roupagem, mas também modo e costume. O segundo é o endomítio (v. 13-16) proferido por uma das gralhas, que analisa a razão de ser da catástrofe da gralha protagonista à luz de suas escolhas infelizes. Pela sua própria posição no texto, está direcionado ao campo de experiências vividas pelas aves, mas possui um efeito que se ejeta do interior da narrativa ao ecoar o promítio com um reforço à necessidade de adesão à sua própria natureza (*Et quod natura dederat uoluisses pati*, v. 14). Sumariamente, a fábula como texto isolado não assume com nitidez a função de crítica literária que encontramos na versão horaciana. Para tal assunção, dependemos de uma análise que reconheça a intertextualidade como possibilidade criativa e interpretativa e, também, da existência de um projeto fedriano para sua coleção que não pode ser inferido com segurança no estado de transmissão dos manuscritos aos quais a contemporaneidade de sua crítica teve acesso.

A fábula que em Fedro é intitulada “A montanha parturiente” (*Ph.* IV, 24) é, em Horácio e provavelmente em Fedro, também compreensível como veículo de uma reflexão sobre atividade literária. Adrados (1994, p. 147) nos informa que ela ocorre apenas nos dois autores, mas é preciso considerar que sua forma proverbial está preservada também em Diogeniano (VII, 75) e em Ateneu (XIV, 616d). Plutarco, posteriormente a Fedro, em uma passagem de sua *Vida de Agesilau* (XXXVI), também a identifica como fábula por meio de uma curta alusão. Em Horácio temos um claríssimo contexto, na *A.P.* 139, em que a fábula é um termo comparativo para acautelar contra a tentação de imprimir magnanimidade ao programa poético, correndo risco, o poeta, de se colocar numa condição de impossibilidade de cumprir o proposto:

Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim: 136
“Fortunatam Priami cantabo et nobile bellum”.
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
Parturient montes, nascetur ridiculus mus.

Não deves começar assim, como outrora um escritor cíclico: 136
 “A fortuna de Príamo cantarei e a nobre guerra.”
 Com tamanho princípio o que contará este promissor?
 Montes partejarão, nascerá um ridículo rato¹³⁴.

¹³⁴ Tradução de nossa responsabilidade.

A fábula fedriana que contém esse motivo não está emoldurada por um contexto de debate literário, como a alusão horaciana. Se podemos incluir – e o fazemos com dificuldade – tal assunto no escopo de chaves interpretativas da alegoria subjacente a essa fábula é em função de dois condicionantes externos à fábula e um interno.

Em primeiro lugar, a existência dela em Horácio, com este propósito, parece-nos fator representativo para a inclusão do texto no fabulário fedriano, mesmo assumindo que ela possa ter sido encontrada em fontes gregas mais antigas às quais Fedro poderia ter acessado num repertório que lhe estivesse à disposição. O fabulista latino não cita outras fontes que não o próprio Esopo em seus prólogos e epílogos.

Em segundo lugar, na ausência de uma moldura narrativa ou prescritiva, como vemos em Horácio, para acomodar a alusão à fábula, parece-nos sempre importante reconhecer que os paratextos do livro em que esta fábula se encontra se engajam num tema literário. Champlin (2005, p. 119) já havia chamado atenção para um eco entre o epílogo ao livro 4 e o final da *A.P.* Horácio termina seu poema com uma descrição da face *molesta* do poeta louco (*poeta uesanus*)¹³⁵. Fedro encerra o quarto livro, três fábulas após a do “Monte Parturiente”, em um epílogo que contém os versos dirigidos a Partículo:

si non ingenium, certe breuitatem approba, 7
quae commendari tanto debet iustius,
quanto poetae sunt molesti ualidius

Aprova, senão o engenho, pelo menos a brevidade, 7
a qual deve-se recomendar tanto mais justamente
quanto mais fortemente desagradáveis são os poetas¹³⁶

É uma conexão incontestável, mas que oferece teor de crítica literária à fábula em questão mais por contiguidade. Trata-se de uma referência assaz indireta, mas relevante. Observamos, de outro lado, que não há correspondências definitivas entre o prólogo do livro quatro e a fábula, pensando nesta como um veículo de crítica a outrem ou a si. Se levamos em consideração o hábito tão horaciano da voz poética fedriana de falar de si, há um planejamento, mas não uma promessa descumprida:

Cum destinassem terminum operi statuere,
in hoc ut aliis esset materiae satis,
consilium tacito corde damnaui meum.
nam si quis etiam talis est tituli <appetens>
quo pacto diuinabit quidnam omiserim? 5

¹³⁵ “Como exemplo, *A.P.* 474: *Indoctum doctumque fugat recitator acerbus*” – “O insuportável recitador afugenta o doto e o ignaro”.

¹³⁶ Tradução de nossa responsabilidade

*an alii id ipsum famae tradere,
sua cuique cum sit animi cogitatio
colorque proprius? Ergo non leuitas mihi,
sed certa ratio causam scribendi dedit*¹³⁷

Como eu planejara fixar o fim da obra
a fim de que restasse para outros matéria o bastante,
condenei minha decisão de coração calado,
Pois se há alguém inclinado a tais assuntos,
de que modo adivinharia o que eu omiti? 5
Ou, e se outros desejassem levar o mesmo ao renome,
já que pra cada um há moção de espírito
e estilo próprio? Por isso, não uma frivolidade,
mas sólida razão deu-me pretexto de escrever.

Ao início desse prólogo, Fedro fala de uma mudança programática em seu trabalho poético que não é o espelho de uma frustração passível de ser comparada com aquela prevista na fábula *Ph.* IV, 24. O poeta, que aparentemente planejara três livros, inicia um quarto justificando sua escolha de ampliar (e não reduzir) a dimensão do seu trabalho. Aqui, a voz fedriana apresenta forte confiança na pertinência de seu propósito, guiado por uma razão sólida (*certa ratio*) e não por uma futilidade (*leuitas*) de tal modo que continuar a escrever, incluir fábulas em seu projeto, não é tarefa que parece lhe escapar à capacidade. A consciência não apenas de um pioneirismo (*in hoc ut aliis asset materiae satis*), mas também de certo primor no trabalho poético (*an alii id ipsum famae tradere*) não parece carregar qualquer auto-avaliação negativa. Mas a sombra dos detratores que frequentemente ronda as publicações fedrianas, versos abaixo, assevera que sua apreciação não é incontestada. A respeito do seu livro, dirá “Se a má índole quiser difamá-lo, é lícito que o censure, ainda que não possa imitá-lo.”¹³⁸ Poderia Fedro destinar a fábula aos críticos ímprobos? Não parece haver uma resposta segura.

Os versos finais (*Ph.* IV, Pr., 17- 20) coroam a supostamente excelente recepção de Fedro ao menos entre seus patrocinadores:

*mihi parta laus est quod tu, quod similes tui
uestras in chartas uerba transfertis mea,
digna ut quae longa iudicetis memoria;
inlitteratum plausum non desidero*¹³⁹ 20

¹³⁷ Tradução nossa a partir de *Ph.* IV, Pr., 1- 9

¹³⁸ *Ph.* IV, Pr., 15- 16: “Hunc obtrectare si uolet malignitas,/imitari dum non possit obtrectet licet.”

¹³⁹ Mais uma vez, trata-se de um lugar comum presente em Horácio (*Sat.* I.6,17-18): o desprezo pelo grande público é uma característica que está também em Catulo (poema 95, 10) e que, segundo Fedeli (1991, p. 95.) e Nuñez (1996, p. 327) é mais uma característica alexandrina na poesia romana.

Alcansei a glória, pois tu, pois os semelhantes a ti
transcreveis minhas palavras em vossos escritos
como palavras que julgueis dignas de perene memória.
Não quero aplausos iletrados¹⁴⁰

20

Fedro, que, à maneira horaciana, não quer a apreciação de qualquer um, declara-se bem estimado por figuras da estirpe de Partícuro e pelo próprio Partícuro, um público aparentemente seletivo que lhe ofereceria condições de eternização de sua obra pela sua reprodução¹⁴¹.

Já foi apontado por Glauthier (2009, p. 267ss.) que a relação entre Fedro e seus patronos não tem como ser avaliada apenas à luz desses versos finais. Prólogo a prólogo, de patrono em patrono, Fedro travará uma luta desgastante contra a personificação calimaquiiana da *invidia* e também contra o desinteresse de patronos *negotiatores*, sempre ausentes ou infrequentes na posição de leitores de Fedro¹⁴². Comentaremos mais detidamente sobre estes assuntos no capítulo seguinte. Deve-se afirmar, contudo, que se também há a presença mordaz da *invidia* em Horácio, não há para Fedro o Mecenas que teve o poeta de Venúcia.¹⁴³ Não há, com o evanescimento dos círculos literários do fim da república e início do império, especialmente entre os regimes augustano e neroniano, entre poeta e patrocinador, uma estabilidade comunicativa, uma devoção e apreciação sincera do valor criativo, liberdade e generosidade financeiras que permitissem certas comodidades dos poetas augustanos¹⁴⁴. No prólogo ao livro II, Fedro pede a Ílio a benevolência para iniciar a leitura e garante pagá-la com sua brevidade (*bonas in partes, lector, accipias uelim, ita si rependet Illi breuitas gratiam*)¹⁴⁵. No prólogo ao livro III, Fedro recomenda a Êutico, imerso nos negócios, que tire uma folga para apreciar o livro (*uaces oportet, Eutyche, a negotiis, ut liber animus sentiat uim carminis*)¹⁴⁶. Não só o patrono não tem tempo para lê-lo, mas a insegurança da voz fedriana sugere que Êutico poderia já não lhe estimar a escrita o bastante para extrair esse tempo de

¹⁴⁰ Tradução de nossa responsabilidade.

¹⁴¹ A voz poética horaciana da *Sat. I.10*, 73-74 dirá: “*scripturus, neque te ut miretur turba labores, / contentus paucis lectoribus. an tua demens/uilibus in ludis dictari carmina malis?*”.

¹⁴² Uma amostra do conflito da voz poética calimaquiiana com a *invidia*, a “raça de *Baskania*” é introduzida em *Aitia*, fr. 1 (Pfeiffer): Prólogo.

¹⁴³ Cf. *Sat. I.10*

¹⁴⁴ Catherine Salles (2010, p. 50) defende que a partir do século I d.C. a instituição do mecenato é clivada em duas condições de subsistência para os autores: uma ligada a uma elite social beneficente e outra ligada ao patronato. Sobre a segunda condição, Salles (2010, p. 52) acrescenta: “Dans la mesure où leurs compositions littéraires sont destinées à justifier leur statut de client, l’écrivain est considéré comme ‘un bouffon’, ‘un saltimbanque’, au talent réduit ‘à ses dons d’amuseur, situation intolérable pour qui révendique la dignité de l’oeuvre d’art’”. – Em tradução nossa: “À medida em que suas composições literárias são destinadas a justificar seu estatuto de cliente, o escritor é considerado como um ‘bufão’, um ‘saltimbanco’; com o talento reduzido a seus dons de entreter, situação intolerável a quem reivindica a dignidade da obra de arte.”

¹⁴⁵ *Ph. II.Pr.*, 11-12

¹⁴⁶ *Ph. III.Pr.*, 2-3

campo do trabalho e da percepção pública de uma maneira que não poderia ser feita por Horácio na brevidade de sua alusão. O verso que, metaforicamente, deveríamos atrelar à suposta produção poética (*extricas*) está relacionado à ideia de desenvolver até o fim algo que se encontra em um estado de indefinição. É uma palavra que não ocorre outras vezes em Fedro e não há uma particularização do que é objeto do processo subjacente a esse verbo para se falar em poema¹⁵¹. Entretanto o fato de a palavra se encontrar no epímítio da fábula (v.3-4) e não no seu corpo narrativo principal permite uma maximização de suas possibilidades interpretativas para incluir a opção tradutória de “fazer”, “produzir” “completar”. Há materialidade linguística e conveniência alegórica para que esta fábula acomode algum papel de debate literário no plano criativo do fabulário.

Os três procedimentos de leitura aqui apresentados, ao nosso ver, interdependem no exame e na confiança de uma conjectura que considere *Ph.* IV, 24 uma fábula de assunto literário. Muito insistimos que o próprio fazer poético é o assunto nos prólogos e epílogos mais caro ao poeta, de tal modo que qualquer leitura que se proponha a um “deciframento” alegórico da fábula deve minimamente se deter na materialidade que Fedro apresenta em seus prólogos e epílogos, os umbrais da obra, como referências relevantes. Contudo, não se descredibilizam, com essa opção, leituras que apostem em outros destinos morais para as fábulas. Fica claro que os textos fedrianos em questão fornecem seu próprio contexto, diferentemente das alusões de Horácio.

À guisa de brevíssima conclusão, é importante o reconhecimento de que a experiência que possivelmente orienta essa aproximação entre Horácio e Fedro não apenas no material fabular empregado, mas em seu propósito de emprego é bastante anterior aos dois poetas. Benjamin Acosta-Hughes (2002, p. 175) acredita que, mais uma vez, Calímaco é responsável por elevar a estatura da fábula por meio da associação com o tom e imagens da poesia elevada e por meio da consolidação de seu papel como o de uma plataforma para crítica literária, como pudemos sondar no subcapítulo anterior. Esse novo papel da fábula, o de espaço de polêmica literária, segundo Glauthier (2009, p. 265), é, posteriormente, adotado por Ênio, Catulo e Horácio de forma pontual em suas obras.

¹⁵¹ Dessa percepção parecem derivar os sentidos dicionarizados de “desembaraçar”, “desmisturar”, mas também “tirar com dificuldade”, como Ernesto Faria atesta na *Sat.* I.3, 88 de Horácio; uma sátira sobre poesia em que a ocorrência do termo não se relaciona com esse assunto.

2 Fedro, liberto de Esopo: reformulação da autoridade poética e moral

Qualquer desejo de análise transversal da obra do poeta Gaio Júlio Fedro se apoia na premissa de que há uma continuidade que se manifesta livro a livro, que há alusões e outros efeitos intertextuais que bem antes desse poeta já despontavam na literatura latina. A opção pela compilação de poemas em antologias é uma herança helenística que será recebida também por poetas como Horácio e Ovídio antes de ser seguida pelo próprio Fedro¹⁵². Nas obras desses poetas encontramos grandes séries de textos, não raro marcadas por efeitos de auto-consciência criativa, introduções e dedicatórias. O caso já mencionado da estrutura anelar dos poemas que compõem o primeiro livro das epístolas, de Horácio seria um exemplo dessa atenção arquitetônica orientada por um meticuloso projeto de intratextualidade. O primeiro poema dos *Amores* de Ovídio é um entre diversos exemplos dos autores elegíacos que adere ao preceito de auto-consciência criativa, ao comentar poeticamente a vinculação entre seu poeta e o dístico elegíaco (e, assim, formalizar sua *recusatio* à composição em metro e tema elevados, um *topos* calimaquiano). Junto a eles também encontramos a divisão de obras em livros publicados com espaçamentos cronológicos e, especialmente, certo desejo pelo estabelecimento de conexões formais e temáticas entre poemas que, à primeira vista, não parecem preservar vínculos.

Tivemos oportunidade de comentar que uma tradição de se compilar fábulas deve ter começado com o peripatético Demétrio de Faleros (350 - 280 a.C.). Há algum debate quanto à natureza e o objetivo dessas primeiras compilações, pelo fato de que não as temos preservadas. A título de exemplo, Perry (1965, p. 407), seguindo o testemunho de Diógenes Laércio (*Vida de filósofos Ilustres*, V.75.82), parece apostar que a função desta primeira coleção era mais prática do que artística ou moralista, por compreender que Demétrio reconhecia a fábula mais como um instrumento retórico do que como propriamente literatura. A coleção, nesse sentido, teria o valor de um repertório de exemplos dos quais um orador poderia se valer. Em oposição, Adrados (1979, p. 425) acredita que essa tese é insustentável. Defende a escassez de oradores no período e, daí, o caráter desnecessário de um repertório. Ademais, não acredita que o papel artístico-literário de uma coleção excluísse um papel pragmático. Para o crítico espanhol, seria mais útil que tal discussão tivesse seu foco redirecionado para a própria história dos gêneros antológicos, da qual Demétrio e outros

¹⁵² ADRADOS (1979, pp. 426-431) é responsável por uma breve, embora relevante, sumarização das etapas genealógicas da antologia.

compiladores, discípulos de Aristóteles, seriam ocupantes de uma primeira fase e os poetas latinos de uma fase posterior¹⁵³.

A despeito dessa discussão, Fedro é lembrado pela crítica como o primeiro autor na tradição fabular a legar uma antologia cujo caráter artístico-literário é inquestionável, em paralelo ao fato de ser, também, o primeiro autor de uma coleção remanescente a assiná-la (PERRY, 1965, p. XC ; NUÑEZ, 1998, p. 322; HOLZBERG, 2002b, p.39)¹⁵⁴. O desejo de ler essa compilação de fábulas com enfoque para as características que anunciam plena integração entre prólogos, epílogos e poemas, à maneira das leituras possíveis dirigidas às “guirlandas de poemas” augustanas, contudo, encontra obstáculo na condição visivelmente incompleta de seu fabulário¹⁵⁵. É sobre essa condição e como alguns críticos a ela se reportaram que devemos comentar, antes de realizar propriamente a análise de seu conteúdo.

2.1 *Fabulae Aesopiae*: fabulário em retalhos

Nenhum dos manuscritos de Fedro fornece o texto completo e integral do fabulário remanescente (BRENOT, 1961, p. XI). Para além disso, dos poucos manuscritos sobreviventes da obra de Fedro, o único que registra a divisão em cinco livros é o *Codex Pithoeanus*, datado do século IX d.C.¹⁵⁶. Essa divisão e a distribuição de textos por livro, inclusive, parece certificar o estado moderadamente fragmentário do fabulário. Parecem menos incompletos o livro I (com um prólogo e 31 fábulas), o livro III (com um prólogo, 19 fábulas e um epílogo) e o livro IV (com um prólogo, 26 fábulas e um epílogo). Por outro lado, os livros II (um prólogo, oito fábulas e um epílogo) e o livro V (um prólogo e dez fábulas), considerado o volume de versos, são muito pequenos para constituírem livros completos. Ademais, duas fontes complementares se somam ao *Corpus Phaedrianum* total com certas limitações. Há, primeiro, uma antologia compilada pelo italiano Niccolò Perotti, convencionalmente denominada *Appendix Perottina*, que carrega, além de fábulas já encontradas entre os livros II-V do *Codex Pithoeanus*, outras trinta e duas não encontradas ali. Segundo, o *Codex Vossianus Lat. 8º15* contém uma coleção copiada por volta de 1025,

¹⁵³ Teofrasto (371 a.C. – 287 a.C.), por exemplo, foi responsável por uma famosa compilação de perfis cômicos e pensamentos pré-socráticos. Clearco de Soles (IV-III a.C.), por sua vez, recolheu enigmas e provérbios.

¹⁵⁴ Perry, mais adiante, vale-se da interessante analogia de que Fedro é responsável por oferecer à fábula aquilo que Ovídio oferece aos mitos gregos em *Metamorfoses* e *Heroides*, ao retrabalhar poeticamente a prosa seca dos manuais de mitologia compilados por gramáticos alexandrinos.

¹⁵⁵ O termo “garland of songs” é empregado por Niklas Holzberg (2002b, p. 39) como forma de caracterizar os cancioneiros augustanos.

¹⁵⁶ Para uma listagem e caracterização dos manuscritos que compõem o *Corpus Phaedrianum*, cf. PERRY, 1965, p. XCVI.

composta por Ademar de Chabannes. Esta contém adaptações em prosa realizadas por um certo Aesopus Latinus, do século IV d.C., e outras trinta e duas fábulas basedas diretamente em Fedro.

Algumas tentativas de recompor o aspecto geral do fabulário fedriano foram experimentadas ao longo do século XX. Ao expor, brevemente, as propostas de Léon Hermann e John Henderson preservamos apenas o intuito de expor o grave contraste, sinal inequívoco de que ainda pisamos sobre um terreno pantanoso ao tratar da forma da obra do fabulista latino.

Leon Hermann (1950) é minucioso em seu estudo e reconstrução; chega inclusive a uma tentativa de reproduzir aspectos editoriais do *libellum* de fábulas, estabelecendo a partir de dados depreendidos em autores coetâneos de Fedro número de versos e textos por página. Suas propostas de intervenção sobre os manuscritos são ousadas. O estudioso remaneja, entre fábulas e prólogos, grandes porções de versos e chega ao ponto radical de eliminar um livro inteiro do fabulário, reincorporando suas fábulas aos quatro livros que considera originais. Essa conjectura acabou por se tornar tão impopular quanto suas propostas de atribuição da autoria da *Apocolocyntosis*, do *Culex* e dos *Dísticos pseudo-catonianos* a Fedro.

Henderson (1999) dedica um artigo a algumas especulações sobre o *Corpus Phaedrianum* e, por isso, não elabora uma reconstrução do corpus original em sentido realmente editorial. Sem, portanto, realizar as invasivas “cirurgias” ecdóticas de Hermann, postula que o *corpus* original possuía cinco prólogos e cinco epílogos, referentes a cada um dos cinco livros; 95 poemas, encontrados nos manuscritos *P(ithoeanuus)*, *R(amensis)* e *D(anielis)*; 32 poemas, encontrados no *App.* e 36 fábulas animais encontradas nas paráfrases em prosa¹⁵⁷. Reconhecendo a dificuldade em estipular os prováveis temas das fábulas a serem adicionadas a cada livro, Henderson (1999, p. 317) acredita que aspectos progressivos (marcando uma aquisição gradual de autonomia frente ao modelo), anunciados, em especial, nos prólogos, devem ser levados em consideração na esquematização do fabulário. Fábulas com personagens animais e vegetais, por exemplo, (as últimas, inclusive, perdidas nos manuscritos remanescentes) seriam mais comuns nos primeiros livros; temas mais exploratórios, experimentais, estariam posicionados nos finais.

Com este panorama insinua-se também o risco de que cada fábula tomada individualmente pode não ter sido posicionada originalmente no lugar em que a tradição manuscrita a inseriu. É um dado de grande seriedade, pois desmonta, em parte, a

¹⁵⁷ Henderson (1999, p. 316) também realiza uma esquematização breve e bastante convincente para a distribuição desses textos em cada um dos livros.

aplicabilidade de critérios analíticos que tenham como eixo relações entre as fábulas de cada livro. Afinal, se não sabemos se cada fábula esteve onde está, na concepção de um suposto projeto poético fedriano, como compor um *corpus* que além de valorizar características compartilhadas pelos elementos de seu conjunto, valoriza também supostas progressões e contrastes entre essas características? A gravidade dessa condição será retrabalhada no terceiro capítulo deste trabalho, após as análises individuais das fábulas elaboradas a seguir.

2.2 Considerações metodológicas e análise do fabulário

Assumir nosso critério de análise nas condições em que o fabulário se encontra, brevemente descritas acima, é um risco. Confiamos, entretanto, em uma característica do texto que menos inseguramente permite ancoragens entre fábulas e livros. É o que denominamos em nossas considerações metodológicas de “alusões nominais a Esopo”. O *corpus* escolhido para a análise é determinado por alusões nominais a Esopo. Nessa categoria incluímos as menções ao próprio antropônimo, em quaisquer casos gramaticais em que ele ocorra (*Aesopus, Aesopum, Aesopi* etc.), formas derivadas adjetivas (*Aesopias*) e epítetos que o substituam (*senex, sophós*). Se podemos destinar maior confiança ao fato de que cada editorial (prólogos e epílogos) se encontra em seu respectivo livro; se encontramos alusões nominais a Esopo nos editoriais; se encontramos também nas fábulas alusões nominais a Esopo; e, por fim, se procede a nossa hipótese de que de um editorial a outro as alusões nominais a Esopo estão articuladas a mudanças programáticas, poderíamos considerar que mudanças de disposição frente ao modelo esópico comunicadas no fabulário desembocam com alguma particularidade nas fábulas em que o próprio Esopo é mencionado. Não havendo distorções nesse raciocínio, nosso critério de análise tem lastro, ainda que em um material fragmentário, para ser colocado em exercício.

Nossa análise tomará como referência para o estabelecimento do *corpus* as fábulas normalmente compiladas nas edições e traduções modernas, que incluem as fábulas tal como organizadas nos cinco livros do *Codex Pithoeanus* acrescidas daquelas encontradas no *Appendix Perottina*. Nossa edição de base é elaborada por Alice Brenot (1961). Na ocasião do debate do prólogo ao Livro III, a edição de Ben Perry (1965) será priorizada, em função da inclusão de um material textual maior.

Cada análise estará atenta, primeiramente, à existência de fábulas correspondentes àquelas do *corpus*, buscadas nas compilações anônimas, cujas traduções serão transcritas da

edição elaborada por Nelson Ferreira (2013). Sistemáticamente pontuaremos o fato de que, se há uma correspondência entre uma fábula de Fedro e uma fábula esópica anônima, tal correspondência é de natureza correlativa e não causal, inclusive pelo motivo de que as redações das coleções anônimas de que dispomos têm datação posterior à composição do fabulário de Fedro¹⁵⁸. Quando houver fábulas correspondentes em outros autores antigos, elas serão informadas *in loco*. Julgamos esse exercício importante tendo em vista a possibilidade de que Fedro tenha inserido Esopo em fábulas nas quais ele não existia textualmente posicionado em períodos anteriores à composição de Fedro. Cada livro se iniciará com uma análise do prólogo, em sequência, cada fábula do livro será analisada individualmente e, conclusivamente, serão expostas considerações e cotejos entre aspectos das fábulas, dos prólogos e do epílogo de cada livro (caso ele tenha sido preservado e contenha alusão nominal a Esopo). A *Appendix Perottina* contará apenas com a análise das fábulas, pois, tendo proveniência desconhecida, as fábulas não se organizam em torno de um mesmo prólogo ou epílogo.

Aspectos formais das fábulas e outros contrastivos aos modelos serão objeto de atenção, mas há uma preocupação central com a avaliação do que entendemos aqui como dois aspectos da *auctoritas* desempenhada pelo narrador de Fedro e por Esopo (em quaisquer circunstâncias em que ele tenha sido inserido em um texto). Comentaremos um pouco a respeito da origem e operacionalidade desses dois conceitos

A autora Brigitte Libby, em seu artigo *The Intersection of Poetic and Imperial Authority in Phaedrus' Fables* (2010) emprega o conceito de “autoridade poética” em sentido muito próximo ao nosso, mas optamos por uma radicalização da presença desse procedimento de leitura em nossas análises. Esse conceito surge no trabalho teórico de Libby ao analisar as fábulas *Ph.II.5* e *Ph.III.10* do fabulário (ausentes do nosso *corpus*), fábulas que, poderíamos dizer, experimentam uma reconstrução literária da consolidação da autoridade dos imperadores. Trata-se de um conceito orientado pela necessidade de responder às perguntas “Como Fedro constroi a autoridade de um fabulista em termos gerais?” e “Como Fedro constroi sua própria autoridade enquanto fabulista?”. A autora compila as suas conclusões extraídas de alguns editoriais e fábulas não apenas a respeito do manejo fedriano da presença de Esopo, mas também de outros contextos potencialmente auxiliares para conclusões acerca do exercício de criação e interpretação de fábulas. Esopo, reconhece a autora, está

¹⁵⁸ A respeito de uma coleção na qual a crítica já identificou laços com o fabulário Fedriano, a *Augustana*, Adrados (1979, p. 138) acredita que quando há uma fábula em comum entre essa coleção e a de Fedro, o autor latino deve ter se baseado em um modelo dessa coleção mais antigo do que aquele de que dispomos atualmente. Há, assim, um mesmo modelo para a *Augustana* e as fábulas que Fedro compartilha com ela.

particularmente empenhando na resolução de mistérios e trapanças, mas o papel do fabulista é mais amplo. Assim, concluirá Brigitte Libby (2010, p. 549) que a efetividade do fabulista está em sua habilidade de driblar, através de um discurso ambíguo e enganador, o perigo em se dizer a verdade ao ensinar seus leitores, e que, desse processo didático inerente à fábula, o leitor atento aprende que a vida deve ser interpretada cuidadosamente e que a habilidade interpretativa a ser empregada frente aos fatos da vida pode ser exercitada junto às fábulas. Um excelente fabulista, em sua percepção, tem, ao mesmo tempo, grande capacidade de obscurecer a verdade e habilidade de interpretação para extraí-la.

Fedro se posicionará, segundo Libby (2010, p. 550), no patamar qualitativo de um fabulista de autoridade pela anúncio de uma progressiva emancipação da figura de Esopo nos editoriais de seu fabulário, pela incorporação de mais material poético ao gênero fabular, pela superação a Esopo na habilidade de ofuscar e encontrar a verdade em fábulas. A autora empregará o termo “autoridade poética” de modo amplo, em sinonímia com uma autoridade de fabulista de forma geral. Nossa escolha é por individualizar dois aspectos dessa autoridade de fabulista sob a suspeita de que ao conquistar uma autoridade enquanto fabulista, essa aquisição ocorre gradativamente, em partes, ligada, primeiro, a certas características específicas que definem esse estatuto e depois a outras características. São esses dois aspectos uma “autoridade poética”, propriamente, e uma “autoridade moral”. Em combinação, perfazem o estatuto de fabulista.

Primeiramente, é nosso entendimento o de que a responsabilidade por algum aspecto da composição textual sempre confere autoridade poética a um sujeito discursivamente representado. É de fundamental importância, por consequência, a atenção para a possível existência de graus de autoridade poética, quando ocorre partilha de aspectos criativos de uma mesma fábula. Um exemplo prospectivo seria útil: Fedro tem alguma autoridade poética sobre todas fábulas, na condição de que ele é responsável por redesenhar todas em cenário jâmbico. Essa autoridade não é plena nas narrativas em que ele atribui a autoria do relato a Esopo (ou em que ela está explícita pelo condicionamento de um prólogo), ou em que ele torna Esopo o *circulator* de uma narrativa, sem lhe explicitar a autoria. Deixamos claro que o adjetivo “poético” deve ser entendido em sua derivação de seu substantivo grego (*poíesis*) que carrega a acepção um pouco mais larga de “criação”¹⁵⁹.

Segundamente, acreditamos que o proferimento de uma sentença moral (sob a forma de um promítio, epimítio ou endomítio) como resultado de um processo interpretativo implícito sobre uma narrativa contada, a ser contada, ou vivida, é o principal indicador do que

¹⁵⁹ Conforme a entrada no dicionário organizado por Isidro Pereira (1998, p. 466).

convencionamos chamar de autoridade moral. Ela também pode ser partilhada entre os agentes envolvidos, especialmente pelo fato de que não é raro, em Fedro, que haja a anteposição de um promítio a um endomítio ou, a um endomítio, a posposição de promítio. Com essa configuração, a interpretação da situação de modo a permitir o proferimento de uma sentença que identificaríamos estruturalmente como moral, ocorre em dois níveis. Mais uma vez, em prospecção, o primeiro, interior à narrativa, frequentemente avalia atos e situações nas quais as personagens estão particularmente inseridas. A segunda, exterior à narrativa, avalia a narrativa da fábula como um todo para a extração de uma sentença moral de caráter mais universal. O fato de uma personagem não ser responsabilizada com o proferimento da sentença moral não determina que ela esteja despojada de qualquer autoridade moral, pois ela ainda pode portar um *éthos* pedagógico, a partir do oferecimento de conselhos, de interpretação, de ajuda e de admonição.

Uma importante premissa é a de que a posse de autoridade poética confere uma parcela, ainda que pequena, de autoridade moral a uma determinada entidade textual, pois ainda que o elaborador de uma narrativa delegue a função moralizante a outra personagem, preserva-se, junto àquele, domínio sobre grande parte das potencialidades narrativas, entre elas a intencionalidade moral de uma narrativa.

2.2.1 Livro I

Holzberg (2002b, p. 40-1) acredita que um projeto estrutural pode ser depreendido do fabulário, mesmo assumindo seu estado incompleto. Ao considerar que as fábulas iniciais *Ph.I.1* e 2, bem como as fábulas finais *Ph.I.31* e 32 compartilham temas periodicamente tratados ao longo do livro (a saber: a crueldade do mais forte contra o mais fraco e os homens comuns em face de poderes superiores), Niklas Holzberg considera que estamos, de fato, diante de uma espécie de armação do *liber*. Dirá ainda que Fedro, através dessa organização, teria tentado estabelecer uma referência ao primeiro livro das *Odes* de Horácio, em que há uma conexão de natureza parecida entre a segunda e a penúltima ode Horaciana.

A despeito de uma moldura bem estabelecida, há certo consenso entre os críticos de que o livro registra ao menos uma incompletude, indicada por uma sugestão do verso 6 no prólogo, como se observa abaixo, haja vista que não há nenhuma fábula no primeiro livro em que figure uma árvore como personagem.

Prologus (I, Pr)

*Aesopus auctor quam materiam repperit,
Hanc Ego poliui uersibus senariis.
Duplex Libelli dos est, quod risum mouet
et quod prudenti uitam consilio monet.
calumniari siquis autem uoluerit, 5
quod arbores loquantur, non tantum ferae,
fictis iocari nos meminerit fabulis.¹⁶⁰*

Prologus (I, Pr)

Esopo é o autor que inventou a matéria;
esta eu poli em versos senários.
O dote do livrinho é duplo¹⁶¹, pois provoca riso
e pois, com prudente conselho, instrui a vida.
Se alguém, por ora, quiser caluniá-lo, 5
já que falam as árvores, não apenas os animais,
lembre-se de que brincamos com histórias fictícias.¹⁶²

Esopo é a palavra que inicia o fabulário de Fedro. A sucinta dimensão do prólogo guarda uma economia de objetivos muito bem estabelecida ao primeiro verso, Fedro demarca a *auctoritas* do fabulista; ao segundo ele registra seu modo de participação no processo criativo e, portanto, na primeira partilha dessa *auctoritas* esópica a ser conduzida. Lefkowitz (2009, p. 142) chama atenção para a hierarquização elaborada por Fedro: *Aesopus* em posição forte, primeira palavra do primeiro verso. *Ego*, a voz poética fedriana, na segunda posição do segundo verso. A valoração, a reverência e o senso de lugar na tradição é clara e Fedro faz isso, inclusive, seguindo um preceito poético horaciano um pouco menos lembrado, mas que o distingue fortemente entre as poéticas pós-aristotélicas. Como Harrison (2007a, p. 6) relembra, a *A.P.* (quando, por exemplo, associa Arquíloco ao jambo, no verso 79) sugere que a evocação do nome de um autor ao qual um dado gênero está fortemente vinculado (ou mesmo o criador desse gênero) pode compor a definição de qual seja o gênero a ser explorado.

Já se debateu acerca de como pode haver algum tom auto-ironizante na proposição de submeter ao trabalho da lima uma dada matéria com o objetivo de poli-la em senários jâmbicos (v. 2). Patrick Glauthier (2009, p. 262) acredita que, observadas as características do

¹⁶⁰ Fedro não necessariamente preserva, aqui, o sentido de fábula esópica. Seu objetivo deve ser o de sublinhar o caráter ficcional das narrativas.

¹⁶¹ Sobre a utilização de imagens matrimoniais por Fedro, cf. Sciarrino (2010, p.240).

¹⁶² Tradução de nossa responsabilidade.

metro, sua tradicional familiaridade com a própria prosa (de onde, talvez, seu emprego nas partes dialogadas da poesia cômica), polir em senários jâmbicos, dirá o crítico, é praticamente não polir. Uma combinação entre rebuscamento lexical com uma prática métrica tradicionalmente vinculada na poesia clássica ao escárnio e aos gêneros poéticos ditos baixos poderia, de um lado, significar alguma distorção (talvez consciente, como acredita Glauthier) de ideais calimaquianos cultivados na literatura latina. De outro lado, o próprio Calímaco, em certo sentido, dignificará o jambo, ainda que como uma forma chã de poesia, ao colocá-lo sob a regência de uma musa pedestre¹⁶³.

O terceiro e o quarto verso, como já comentado, soam à maneira de um nítido reprocessamento do objetivo dual da poesia defendido por Horácio na *A.P.* 333. Há intenção de didatismo em quem almeja dar conselhos (*prudenti... consilio monet*) e há propósito lúdico, letificador, em intencionalmente provocar riso (o livro de Fedro *mouet risum*, v. 3). O endereçamento ao suporte literário como *libellum* é mais um *tópos* calimaquiano que Fedro repertoria. Sua aparição mais marcante, que firma adesão neotérica ao programa alexandrino, é encontrada no primeiro *Carmen* de Catulo, o qual também comentamos anteriormente¹⁶⁴.

Os três versos finais, que também já cotejamos com as propostas poéticas horácianas, por sua vez, trazem o que pode nos parecer uma estranha antecipação da crítica. Fedro, ao defender a ficcionalidade do conteúdo de seus escritos, assume uma posição defensiva muito compreensível para quem é provavelmente o primeiro autor romano a experimentar o gênero da fábula esópica em antologia. A preocupação com manifestações da crítica acompanhará Fedro ao longo de todo o fabulário. Mas, por outro lado, por que incomodaria aos leitores de Fedro que animais e plantas falassem? É muito provável que diversas manifestações das fábulas esópicas, ainda que em grego, já circulassem literariamente pela Roma anterior e contemporânea a Fedro. O próprio Calímaco (em seu quarto jambo) é responsável pela criação de uma monumental fábula envolvendo a disputa entre uma oliveira e um loureiro. Fosse algo estranho aos leitores romanos, é difícil acreditar que uma fábula horáciana também monumental, como “O rato do campo e o rato da cidade” (*Ser.* I.6) tivesse passado incólume a críticas, a ponto de não desestimular criações como a do próprio Fedro. Alberto Cavarzere (2001, p. 210) compartilha a percepção de Giorgio Bernardi Perini (1992, p. 46s) de que Fedro poderia descarregar a culpa pela incursão nessa forma estranha de literatura no próprio Esopo. Mas não. Ao contrário, Fedro parece empreender uma primeira assunção autoral – é a

¹⁶³ Sobre as “musas pedestres”, cf. Calímaco (fr. 112.9.Pf) e Horácio (*Ser.* 2.6.17). Essa continuidade conceitual, como acredita Cavarzere (2001, p. 211), parece endossar uma consciência de conexão entre a poesia jâmbica calimaquiana e os *Sermones* de Horácio.

¹⁶⁴ Catulo 1: “*Cui dono lepidum nouum libellum?*” – Em tradução nossa: “A quem ofereço este lépido livrinho novo?”

nossa hipótese –, ao chamar para si e não para o seu criador a responsabilidade pelo que, no prólogo, tem a aura de uma ousadia literária¹⁶⁵.

Sumariamente, Fedro se apresenta como um retextualizador de Esopo. Tem autoria sobre a forma e não sobre a matéria tratada nas narrativas. A forma escolhida como principal intervenção autoral de Fedro, o senário jâmbico, o crivo com que opera a sua *ars*, é também o metro que dá matéria à possível primeira tradição poética grega a acolher a fábula em ampla escala: trata-se da poesia jâmbica de Arquíloco, Semônides e Hipônax. Em um primeiro julgamento de seu tom cauteloso, o poeta latino parece não herdar a mordacidade de seus predecessores jâmbicos. Como já tivemos breve oportunidade de abordar, a poesia jâmbica é, por fim, a plataforma, dentro da obra de Calímaco – com quem Fedro parece ter uma relação importante – responsável pela reabilitação literária da figura de Esopo no período helenístico. Mesmo que a fabula também tivesse presença, especialmente no período arcaico, em poetas de outras tradições (como Hesíodo e Sólon), o Helenismo, enciclopédico releitor e classificador de tradições progressas, parece ter consolidado essa vinculação¹⁶⁶.

2.2.1.1 Análises das fábulas

2.2.1.1.1 Fábula *Ph.I.2*

Ranae Regem Petierunt

<i>Athenae cum florent aequis legibus, procax libertas ciuitatem miscuit frenumque soluit pristinum licentia. Hic conspiratis factionum partibus arcem tyrannus occupat Pisistratus.</i>	5
<i>Cum tristem seruitatem flerent Attici (Non quia crudelis ille, sed quoniam grauis omnino insuetis, onus et coepissent queri), Aesopus talem tum fabellam rettulit.</i>	
<i>Ranae uagantes liberis paludibus clamore magno regem petiere ab Ioue, Qui dissolutos mores ui compesceret.</i>	10

¹⁶⁵ Ainda que Fedro enfatize a ligação entre a matéria de seu fabulário e Esopo, um atrelamento do fabulista grego a algo que se poderia, com forte ressalva, se denominar origem do gênero fabular só é observável no prólogo ao segundo livro.

¹⁶⁶ Cavazzare (2001, p. 212-3) afirma que a codificação rígida das práticas literárias pelos autores alexandrinos tem responsabilidade no fato de que a fábula do período e de sua ulterioridade seria conectada apenas com o gênero jâmbico: em Calímaco, nos *Meliamboi* de Cercidas; em Roma, na literatura satírica que bebeu da poesia jâmbica de Calímaco e da literatura cínico-estoica, imbuída de espírito jâmbico (Ênio, Lucílio e Horácio). O próprio Bábrio, possível contemporâneo de Fedro, é derivativo dessa conexão, com suas fábulas coliâmbicas.

*Pater deorum risit atque illis dedit
 paruum tigilium, missum quod subito uadis
 Motu sonoque terruit pauidum genus. 15
 Hoc mersum limo cum iaceret diutius,
 Forte una tacite profert e stagno caput
 et explorato rege cunctas euocat.
 Illae timore posito certatim adnatant
 lignumque supera turba petulans insilit. 20
 Quod cum inquinassent omni contumelia,
 alium rogantes regem misere ad Iovem,
 inutilis quoniam esset qui fuerat datus.
 Tum misit illis Hydrum, qui dente aspero
 corripere coepit singulas. Frustra Necem 25
 Fugitant inertes, uocem praecludit metus.
 Furtim igitur dant mercurio mandata ad Iouem
 adflictis ut succurrat. Tunc contra deus:
 “Quia nolulistis uestrum ferre” inquit “bonum
 malum perferte.” “Vos quoque, o ciues”, ait,
 “Hoc sustinete, maius ne ueniat malum.” 30*

As Rãs pediram um rei

Como Atenas prosperasse com leis justas,
 procaz, a liberdade agitou a cidade
 e a licenciosidade relaxou as rédeas de outrora.
 Então, conspirados os partidos das facções,
 o tirano Pisístrato ocupa a cidadela. 5
 Como os áticos lamentassem a triste servidão,
 (não que ele fosse cruel, mas porque era rígido
 aos totalmente insólitos) já se queixassem de grande fardo,
 Esopo, então, contou tal fábula:
 As rãs errantes por charcos desregrados, 10
 com um grande clamor, pediram a Júpiter um rei
 que reprimisse à força os costumes dissolutos.
 O pai dos deuses riu e deu a elas um
 pequeno lenho; este foi enviado de súbito às águas
 e com o abalo e o som aterrorizou a raça pávida. 15
 Estando, já há muito, imersas no lodo,
 uma levanta, na calada, a cabeça do charco
 e, sondando o rei, convoca todas as outras.
 Deposto o temor, nadam com afinco
 e uma turba impudente salta sobre o lenho. 20
 Uma vez que a este tivessem maltratado com todo tipo de afronta,
 mandaram a Júpiter rãs que pedissem um novo rei,
 Pois era inútil o que fôra dado.
 Então, enviou a elas uma cobra, que, com dentada cruel,
 pôs-se a agarrar uma a uma. Em vão, indefesas, 25
 fogem à morte, o medo obstrui-lhes a voz.
 Entregam, pois, a Mercúrio, em segredo, procuração junto a Júpiter
 Para que socorra às aflitas. Enfim, replica o deus:
 ‘Já que não quisestes seguir com o vosso bem,
 suportai vosso mal’. Da mesma forma vós, cidadãos, 30
 Guardai isso para não sobrevir mal maior¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Tradução de nossa responsabilidade.

A segunda fábula é a maior do primeiro livro e incomumente longa na totalidade do fabulário, que preserva uma recomendação à *breuitas*. Fedro ainda não firma verbalmente o seu compromisso com uma redação orientada para textos breves, como é registrado no prólogo ao seu segundo livro (*Ph.* II, Pr., v.12). Observamos, contudo, que os textos neste primeiro livro, excluída essa primeira fábula, não ultrapassam quinze versos.

Trata-se de uma fábula também encontrada numa coleção anônima (*P.44*), com formulação algo distinta. Fedro elabora uma narrativa de quase dez versos como moldura (vv. 1-9), que cumpre o propósito de fornecer um objetivo particular para sua enunciação. O que poderíamos chamar de seu endomítio – mas não sem qualquer discussão – é o retorno a essa moldura narrativa, sua conclusão. Há uma preocupação com detalhes, descrições, que não encontramos com frequência entre as fábulas anônimas. Fedro apresenta uma composição muito adjetival se comparada com o texto das fábulas gregas. A tradução de Ferreira (2013, p. 124) respalda essas observações:

As rãs pedem um rei a Zeus

As rãs, afligindo-se por causa da anarquia em que viviam, enviaram a Zeus um embaixador para pedirem que lhes arranjasse um rei. No entanto, Zeus, vendo a sua ingenuidade, atirou para o charco um pau. As rãs, ao principio, assustadas pelo ruído, enfiaram-se nas profundezas do charco. Em seguida, como o pau estava quieto, emergiram dando mostras de grande desprezo, a ponto de subirem e se instalarem em cima dele.

Então, indignadas com o facto de terem um rei destes, viraram-se novamente para Zeus e pediram a troca por outro governante, pois o primeiro era um grande molengão. Entao Zeus, irritando-se com elas, enviou uma cobra de agua, que as apanhou e comeu.

A fábula mostra que e melhor ter governantes molengas, mas sem maldade, do que ter governantes perturbadores e perversos.

As informações contidas no primeiro período da fábula anônima em questão (*P.44*), a formulação do incômodo com os costumes frouxos e a manifestação desse incômodo para Zeus/Júpiter, são apresentadas ao longo dos versos 10-12. Há um deslocamento importante do material narrativo, uma vez que na fábula fedriana a primeira comunicação entre Zeus/Júpiter e as rãs não se estabelece por meio de embaixadores, como na fábula anônima. A ausência, então, dessa formalidade que Fedro posicionará na terceira comunicação entre as duas partes produz um reforço ao cenário caótico em que o charco se encontra. Assim, a cada nova reclamação o grau de civilidade e distanciamento perante a figura do grande deus crescem e um aspecto do respeito a uma grande autoridade dá sinal. A avaliação que Júpiter faz do povo

anfíbio, o envio do “rei” e o pavor causado pela sua chegada no charco perfazem dois períodos na fábula anônima e quatro versos na fábula fedriana (v. 13-16). Com facilidade depreendemos a razão do riso de Júpiter/Zeus não justificado explicitamente na fábula do autor latino e inexistente na fábula anônima, onde encontramos em seu lugar a má estima que o deus faz das rãs. Mais quatro versos (vv. 17-20) são investidos na mudança da disposição que as rãs criam com seu novo rei; a fábula anônima registrará a passagem em um período. Fedro é muito habilidoso em ilustrar o cuidado com que as rãs tentam uma aproximação. Diferentemente do que ocorre na fábula anônima, as rãs não são tratadas como um personagem coletivo monolítico: uma rã particularizada no grupo, sonda o ambiente (vv. 17-18). Os três versos (vv. 21-23) que delimitam a reclamação feita a Júpiter pelos embaixadores, por sua vez, correspondem a um longo período no texto grego. Em sequência, o período final da porção narrativa da fábula, em Fedro, ganha três versos (vv. 24-26) com um teor dramático intenso, muito diferente do laconismo seco e objetivo da fábula anônima. Ainda que a cobra d’água como o derradeiro monarca do charco seja característica existente em ambas as versões, é muito conveniente, aqui, a observação de Brigitte Libby (2010, p.545) de que há uma tendência nas fábulas animais fedrianas para que autoridade e realeza incorram em abusos cruéis de poder. A fábula anônima, por fim, se encerra com um epimítio de intencionalidade política e de escopo universalizante. Fedro não segue esse caminho. Os versos finais da fábula representam uma expansão importante ao apresentarem uma terceira comunicação entre Júpiter e as rãs, e a mediação de um terceiro personagem, que é introduzido aqui como novidade, o deus Mercúrio. Esse terceiro encontro ocupa os versos 27 e 28 e permite que Zeus/Júpiter seja mais uma vez colocado em foco para, agora, proferir o endomítio da fábula, que ocupa os versos 29-30. Como de costume, o endomítio tem como destinatário moral as personagens presentes no interior da narrativa. Os versos 30-31 marcam a suspensão da narrativa contada por Esopo e o retorno ao espaço ficcional em que o próprio Esopo põe-se a proferir sua admoção.

Concordamos com Iribarne (2011, p. 6) quanto à elaboração, por Fedro, de uma apropriação literária cautelosa. O fabulista latino incorpora o relato esópico, mas com a estratégia de posicionar Esopo como narrador da fábula (e, por isso, imbuindo-o de autoridade poética sobre uma narrativa da qual ele detém a elocução direta), elocutor da moral, o que lhe confere uma autoridade sobre a margem de aplicação prática à qual a narrativa pode se reportar e, ao mesmo tempo, uma personagem no interior da narrativa sobre a qual o próprio narrador Fedriano detém autoridade poética. Um efeito interessante se constrói a partir da proximidade no tom do endomítio, proferido por Zeus, e do epimítio, proferido por Esopo. A

represália de Júpiter se confunde de tal modo com a admoção de Esopo na passagem do endomítio para o epimítio que temos a sensação de que se cria uma espécie de identificação moral entre Esopo e Júpiter.

Em suma, arrogamo-nos o direito de definir que nessa fábula fedriana ocorre uma partilha da autoridade poética e uma concessão ao criador Esopo da autoridade moral.

2.2.1.1.2 Fábula *Ph.I.3*

Gragulus Superbus et Pauo

*Ne gloriari libeat alienis bonis,
suoque ut potius habitu uitam degere,
Aesopus nobis hoc exemplum prodidit.
Tumens inani Graculus superbia
pennas pauoni quae deciderant sustulit 5
seque exornauit unde contemnens suos
inmiscet se pauonum formoso gregi.
Illi impudenti pennas eripiunt aui
fugantque rostris. Male mulcatus graculus
Redire maerens coepit ad proprium genus;
A quis repulsus tristem sustinuit notam. 10
Tum quidam ex illis quos prius despexerat:
“Contentus nostris si fuisses sedibus
Et quod natura dederat uoluisses pati,
nec illam expertus esses contumeliam,
nec hanc repulsam tua sentiret calamitas.” 15*

A Galha soberba e o pavão

Para que não agrade gabar-se com as qualidades alheias e que seja preferível passar a vida à sua própria forma, Esopo legou-nos este exemplo:

Uma galha, empolando-se de vã soberba, catou as penas que caíram de um pavão e se enfeitou; Daí, menosprezando os seus, juntou-se ao elegante bando de pavões. 5

As aves arrancaram as penas da descarada e a espantaram a bicadas. Muito maltratada, a galha pôs-se a voltar aflita para junto dos seus; Recusada por eles, recebeu uma austera prensa. 10

Então, uma entre as que antes ela desdenhara disse: “Se tivesses te contentado com nossa condição e tivesses aceitado o que a natureza deu, não terias vivido aquele ultraje 15

E nem tua desgraça teria sofrido tal desprezo.”¹⁶⁸

¹⁶⁸ Tradução de nossa responsabilidade.

Já abordamos essa fábula observando a relação com o seu emprego por Horácio e vislumbramos a possibilidade de que alguma crítica a procedimentos de composição literária estivesse em questão, também, para o fabulista latino. Trata-se de uma fábula com correspondentes encontrados em coleções anônimas. Contudo, traz diferenças significativas quando considerada a proximidade com os exemplares gregos de que dispomos. Os modelos nos quais Fedro se baseou, reforçamos, devem ter sido bem diferentes dos que conhecemos, mas numa medida ainda adequada para a conclusão de Adrados (1999, p. 131), que afirma ser essa fábula fedriana, provavelmente, fruto da contaminação de dois modelos anônimos¹⁶⁹. São eles as fábulas *P.101*

A gralha e os pássaros

Zeus, querendo designar um rei entre os pássaros, impos-lhes um dia para se apresentarem diante de si. Então a gralha, consciente da sua própria fealdade, ao passar entre os pássaros, ia apanhando as penas caídas e punhas em si própria. Ora, quando chegou o dia, transformada numa ave vistosa, apresentou-se perante Zeus. Mas quando estava a ponto de ser designada líder, por causa da aparência, os passaros, irados, rodearam-na e cada um tirou a sua pena. Assim sucedeu que ela, depenada, voltou a ser gralha.

Da mesma forma, também os homens endividados, ainda que ao possuírem o dinheiro alheio pareçam ser alguém, quando o devolvem encontram-se como estavam no princípio¹⁷⁰.

E a fábula *P.125*

A gralha e os corvos

Uma gralha que se destacava das demais em tamanho, desprezando os da sua espécie, foi até junto dos corvos e pediu-lhes que a deixassem viver com eles. Mas os corvos, não familiarizados com a sua aparência e graso, expulsaram-na a pancada. E esta, escoraçada por eles, voltou para junto das galhas que, indignadas pela desconsideração dela, não a quiseram colher. Assim, aconteceu ser excluída de ambos os grupos.

Da mesma forma, também os homens que abandonam a pátria e preferem outra terra, ali são desconsiderados por serem estrangeiros; e mais, são rejeitados pelos seus camaradas por os terem desdenhado¹⁷¹.

Partindo do pressuposto de que Fedro não conheceu um modelo que já possuísse características mescladas das versões desses dois textos às quais ele teve acesso, o equilíbrio

¹⁶⁹ Nuñez (1999, p. 228) o acompanha nessa leitura. Parece-nos algo suspeito o convencimento de que esse tenha sido de fato o procedimento criativo de Fedro quando na verdade desconhecemos seu real modelo, em que, por exemplo, a *contaminatio* poderia já ter sido operada. Adrados (1979, p. 138) confia na existência de um texto comum gerador da coleção *Augustana* e de algumas das fábulas que Fedro tem em comum com ela, mas não é definitivo quanto à impossibilidade de existirem graus intermediários entre as fábulas dessa coleção pré-augustana e as fábulas de Fedro.

¹⁷⁰ Tradução de Ferreira (2013).

¹⁷¹ Tradução de Ferreira (2013).

empreendido entre as duas fábulas é notável. Zeus é eliminado da primeira fábula e com ele a escolha do rei entre os pássaros e a baixa auto-estima da gralha, que passa a ter os pavões como modelos de beleza almejados. O ponto de contato entre os dois modelos é, naturalmente, a punição pela inconformação com a própria natureza (*Contentus nostris si fuisses sedibus*, v.12), o que, inclusive, levou Adrados e Nuñez a considerar o motivo da fábula como uma incursão cínica na tradição (ADRADOS, 1979, p. 625; NUÑEZ, 1999, p. 230). A gralha em Fedro cata as penas, como no primeiro modelo, e é punida como no segundo modelo, recebendo uma surra e sendo recusada pelos dois grupos. Fedro novamente destaca um indivíduo do personagem coletivo, aqui, os pavões, e lhe atribui a função de proferir um endomítio de objetivos morais distintos dos epimítios preservados nas fábulas anônimas. Mais uma vez, isso não deve nos incomodar, haja vista a grande disjunção entre as fábulas anônimas e suas *sententiae* morais, fruto do fato de que não foram compostas simultaneamente.

A menção que o fabulista latino faz a Esopo, como já ocorreu antes, toma parte entre as suas inovações sobre o material dos seus supostos modelos. Ao atribuir o promítio a Esopo e não se responsabilizar nominalmente pelo seu conteúdo instrutivo, Fedro confere a Esopo uma autoridade moral e criativa da qual ele mesmo se beneficia de forma curiosa. Devemos frisar que Fedro adverte seus leitores no prólogo ao primeiro livro (vv.1-2) de que toma responsabilidade nas fábulas como um preparador, talvez um aprimorador daquilo que Esopo criou. Estando isso já claro, por que Fedro haveria de reforçar essa informação na terceira fábula do livro? Deve-se avaliar a possibilidade de que não se trate de uma informação de caráter expletivo quando considerado o primeiro livro em sua totalidade mesmo porque a fábula de uma coleção, em seus possíveis caminhos de reprodutibilidade, poderia perfeitamente ser extraída e isolada dessa coleção. Nessas condições, uma menção a Esopo ganharia em importância¹⁷². Polir pode não necessariamente significar que não será adicionado conteúdo novo, uma vez que, ao mencionar Esopo, Fedro obrigatoriamente precisa de adicionar material linguístico para acomodar textualmente a menção¹⁷³. Esse novo conteúdo adicionado à fábula estaria em perfeito acordo com o preceito de composição apresentado no prólogo, pois respeita a *auctoritas* de Esopo. Fedro inova uma fábula de Esopo trazendo o próprio Esopo para o corpo da fábula. Não se trata de um procedimento sistemático de apresentação da fábula, já que está claro para o eventual público de Fedro que

¹⁷² É importante reforçar que temos procurado com este trabalho, como tratado na introdução, levar em consideração leituras que tratem das fábulas como textos que dialogam com a totalidade de uma coleção, com suas versões precursoras, no exterior das coleções e também como textos plenamente passíveis de serem lidos autonomamente.

¹⁷³ Lefkowitz (2009, p. 153) chega a essa conclusão em sua análise à fábula I.10.

essa é uma fábula criada por Esopo. Nesse sentido, não há, obviamente, necessidade de citar o fabulista grego a todo momento no fabulário.

2.2.1.1.3 Fábula *Ph.I.6*

Ranae ad Solem

*Vicinis furis celebres uidit nuptias
Aesopus et continuo narrare incipit:
uxorem quondam sol cum uellet ducere,
clamorem ranae sustulere ad sidera.
Conuicio permotus quaerit Iuppiter
causam querelae. Quaedam tum stagni incola: 5
'nunc' inquit 'omnes unus exurit lacus
cogitque miseris arida sede emori.
Quidnam futurum est si crearit Liberos?'*

As Rãs frente ao Sol

Esopo vê as núpcias de um ladrão solenizada pela vizinhança e, logo em seguida, põe-se a narrar: certa vez, como o sol quisesse contrair núpcias, as rãs levantaram voz aos astros. Perturbado com a gritaria, Júpiter investigou a causa da queixa. Então, uma das moradoras do charco: “agora” diz ela “só um seca todos os lagos e obriga as miseráveis a morrer em casas ressecadas. O que vai ser se tiver filhos?”¹⁷⁴

Esta pequena fábula só é encontrada em Bábrio, autor latino de fábulas gregas que pode ter sido contemporâneo do fabulista Fedro e que legou uma coleção de fábulas em dois livros. Tendo havido um modelo comum a ambos os autores – sobre isso só se pode especular — Fedro opta por um texto mais sucinto, menos descritivo do que o de Bábrio. Na inexistência de uma tradução portuguesa da obra de Bábrio, reproduzimos aqui a tradução espanhola elaborada por La Peña e Facal (1985):

Eran las bodas del Sol, en la estación del verano y los animales organizaban alegres rondas en honor del dios, incluidas las ranas que bailaban en las charcas. Entonces un sapo las paró en seco al decirles: “Esta no es para nosotros una ocasión de peanes, sino de meditación y de tristeza.

¹⁷⁴ Tradução de nossa responsabilidade.

Pues si él sólo seca todas las charcas, ¿que desgracias no nos pasarán si en casándose tiene un hijo igual que eI?”

Muchas personas vanas se alegran sobremanera de cosas que en absoluto les han de proporcionar alegrías.

Em Fedro, não encontramos o júbilo ilusório das rãs, o que torna desnecessário que uma personagem ofereça esclarecimento acerca das reais consequências do matrimônio solar. Bábrio emprega (ou preserva, não se pode precisar) uma estratégia interessante, pois, em vez de destacar um animal do grupo embevecido pela festividade, confere o papel de admonitor a uma outra personagem, o sapo (*phrûnos*), que preserva uma identificação parcial com as rãs (*bátrakhoi*), a qual lhe permite se incluir num grupo afetado pela secagem dos charcos, enquanto afirma que não há ocasião para festejar entre todos eles (o(s) sapo(s) e as rãs) (*oukhî paiánōn toût' estín hemîn,[...]*) e, ao mesmo tempo, se diferenciar identitariamente desse grupo por não ser uma rã e não poder se incluir no grupo que celebra o casamento.

A inexistência da conversa entre um sapo e as rãs é equilibrada pela apresentação de uma terceira personagem, Júpiter, que assume em Fedro a posição de audiência da única fala da fábula. Fedro opta, mais uma vez, por discriminar uma personagem do grupo de rãs para formular a reclamação, fruto de uma já constatada prospecção pessimista acerca dos possíveis resultados do matrimônio em questão. Aqui também se reproduz o *éthos* desse personagem coletivo, construído pela desolação, algum desespero, a fragilidade. A necessidade de ajuda, mais uma vez, leva a uma interação entre as rãs e Júpiter.

Há, aqui, como na fábula *Ph. I.2*, já discutida, o encaixe de uma moldura narrativa em que Esopo é apresentado em um determinado cenário a partir do qual é levado a contar uma fábula. A relação estabelecida entre o cenário da moldura e o da narrativa alegórica contada por Esopo é mais rente, pois o tema do matrimônio persiste e, imediatamente atribuímos a perniciosidade do ladrão ao Sol, que já “rouba” os charcos das rãs, mesmo sem filhos. Em razão da reincidência da estratégia, acreditamos ocorrer a insistência em uma aproximação ética entre Esopo e Fedro, operada por este. A autoridade poética de Esopo é preservada por Fedro ao atribuir uma fábula àquele e ao focar sua narração, mas é, também, objeto de uma partilha dessa autoridade entre os dois fabulistas, pois Fedro, como reelaborador da matéria, não oferece brechas para ser avaliado como um mero reproduzidor. A fábula é desprovida de promítios e epimítios de modo que o narrador esópico (sendo Esopo o autor “submerso” na adaptação Fedriana) não teria um papel preponderante sobre uma interpretação direcionada

para fora da narrativa. A autoridade poética de Esopo, naturalmente, exerce domínio sobre suas personagens. Toda avaliação que uma personagem faz da situação narrativamente vivida é embasada por uma autoridade moral poeticamente construída. Todavia, respeitadas as camadas textuais que, aqui, não colocam Esopo como uma personagem na narrativa mais profunda, nosso entendimento é de que a porção da *auctoritas* associada a uma reflexão sobre a totalidade de uma experiência de modo a fornecer uma prospecção de caráter ético, gnóstico, ou outro, cabe à rã.

2.2.1.1.4 Fábula *Ph.I.10*

[*Lupus et uulpis iudice simio*]

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

[O lobo e a raposa, como juiz o macaco]¹⁷⁵

Todo aquele que uma vez se reputou em torpe fraude,
ainda que diga a verdade, perde o crédito.
Isso é provado em uma breve fábula de Esopo.
O lobo acusava a raposa por crime de roubo;
Ela negará ser culpada do delito. 5
Então o macaco se assenta como juiz entre as partes.
Tendo cada um advogado sua causa,
conta-se que o macaco proferiu tal sentença:
‘Tu não pareces ter perdido o que reivindicas
E creio que tu roubaste o que negas eximamente’¹⁷⁶ 10

Não encontramos tal fábula entre as coleções anônimas, mas, como muito adequadamente apontou Adrados (1999, p. 145), ela se relaciona muito simetricamente ao tema de uma anedota contada por Diógenes Laércio (*Vida de filósofos Ilustres*, VI, II-54), acerca do filósofo cínico Diógenes de Sínope (412 - 323 d.C.), na qual se relata que, certo dia,

¹⁷⁵ Tradução de nossa responsabilidade.

¹⁷⁶ Entendemos que os pronomes de segunda pessoa se referem, respectivamente ao lobo (v. 9) e à raposa (v. 10).

tendo Diógenes escutado dois advogados, condenou os dois dizendo que um de fato havia roubado e o outro, por sua vez não havia perdido nada. Adrados (1999, p. 151) acredita que Fedro a teria recolhido em coleções cínicas de anedotas (*khreíai*). A passagem ganha uma pequenina substância narrativa, apenas o suficiente para acomodar o atrito entre as personagens que recebem identidades animais: os advogados são os tradicionalmente enganadores lobo e raposa, e a figura de Diógenes de Sínope torna-se o macaco¹⁷⁷.

Essa menção a Esopo é aqui elencada por uma razão diferente das anteriores. O fabulista lendário é referido como autor da fábula por um procedimento que lhe atenua a presença enquanto personalidade e lhe elimina a presença enquanto personagem. Não há, então, a apresentação de uma moldura narrativa, como encontramos nas fábulas anteriores e essa condição tira-lhe bastante de foco no seio do material textual. Mas, de fato, não se deve falar de uma negação de autoridade e sim num laconismo de sua expressão. A autoridade moral de Fedro ganha algum espaço com outra disjunção: a sentença moral, expressa a partir do promítio, não tem uma vinculação tão estreita a Esopo como aquela encontrada nos exemplos apresentados anteriormente. Esta fábula apresenta o promítio no primeiro período, organizado nos dois primeiros versos do poema, mas a atribuição da responsabilidade ocorrerá num terceiro verso, desconectado hipotaticamente pelo fim do período, e o seu efetivo autor não é mais do que um adjunto adnominal morfológicamente realizado num genitivo. Com essa configuração, estando a identidade autoral de Esopo um pouco mais rarefeita, a voz moral esópica tem timbre mais fedriano.

Não se deve, entretanto, apostar em uma evolução no estatuto da autoridade moral e criativa de Fedro que ocorra sistematicamente de uma fábula a outra. Esse sentido de análise é absolutamente dependente do conhecimento de uma configuração menos fragmentária do fabulário, o qual, já pontuamos, não se encontra nem completo e nem, provavelmente, em sua disposição ideal. A validade dessa análise se concretiza unicamente no escopo subjacente ao *corpus* no qual cada fábula com menção a Esopo parece completa em si. Potencialmente cada uma dessas fábulas comunica algo acerca da relação entre Fedro e Esopo e se adequa, em si – e não em conformidade com o livro a que pertence – à perspectiva de que os prólogos e

¹⁷⁷ É interessante a escolha pelo macaco, caso tenha sido realmente operada por Fedro. As anedotas de Diógenes Laércio têm, naturalmente, redação posterior e desconhecemos o efetivo modelo fedriano. Contrariamente ao *étos* de justo, coerente e perspicaz, aqui representados, como Corrêa (2010, p. 148ss.) pondera, na Grécia, o macaco nunca gozou de boa reputação, sendo considerado o mais feio dos animais. Ademais, dirá a estudiosa que são encontradas em evidências materiais algumas comparações entre o macaco e o sátiro. Sua figura, vista como imperfeitamente humana, está ligada à imitação, ao riso, à bajulação e à demagogia. Geralmente, o que faz dessa fábula fedriana uma exceção, “nas fábulas, ele geralmente é vítima de um animal mais inteligente ou de sua própria estultice.” (CORRÊA, 2010, p. 153)

epílogos dos cinco livros estabelecem diretrizes sobre a relação entre Fedro e Esopo no que concerne à autoridade criativa e à elocução de autoridade moral.

2.2.1.2 Conclusão

Seria um engano, talvez apadrinhado pela própria postura de Fedro em seu prólogo, declarar que Esopo é o único *auctor* do fabulário, ou ao menos nas porções em que ele próprio é mencionado. De fato, em todas as fábulas do *corpus* presentes neste livro Fedro certifica a autoridade poética do fabulista grego, ainda que este seja introduzido textualmente de maneiras algo diferentes.

Em duas fábulas (*Ph.* I.2 e *Ph.* I.6) acreditamos que Fedro dê passos algo mais ousados na direção de assumir, também, um tipo de autoridade sobre a criação que transcenda as escolhas versificatórias. As molduras narrativas fedrianas, nas quais Esopo é inserido como narrador-personagem, parecem algo com certo grau de ineditismo dentro da tradição fabular, pelo que conclui Adrados (1999, p. 142). Seria natural acreditar que tais fábulas são extraídas de romances biográficos conhecidos por Fedro, mas Perry (1965, p. XCII-XCIII) insiste que esse é apenas um recurso dramático de Fedro e que a ideia do contato com uma tradição biográfica não deve ser superestimada. Tais fábulas, de fato, nada revelam sobre as tradições biográficas que poderiam estar em circulação à época de Fedro, mas isso não significa que tais tradições não poderiam ter alimentado a criação fedriana, já que, por trás do *auctor* Esopo, pode-se esconder uma variedade de fontes, ainda pouco claras, e as narrativas folclóricas devem ser incluídas entre estas, como defende Henderson (1999, p. 319).

As fábulas *Ph.* I.3 e *Ph.* I.10 sugerem partilha da autoridade poética de Esopo com Fedro sem recurso às molduras narrativas. O modo de apresentação do fabulista grego, com pouca agência, ou, no caso de *Ph.* I.10, com o estatuto de simples qualificador (“*Aesopi*”) traduz mais simetricamente as expectativas levantadas pelo prólogo, que promete decoro com a matéria do precursor. De outro lado, observa-se que Fedro assume maior autoridade moral apenas em *Ph.* I.10, justamente a fábula em que as manobras criativas relacionadas à incorporação da figura esópica são mais tímidas. Nas outras duas ocasiões em que Esopo é personagem, sua autoridade moral é preservada no fato de que é sua a voz a proferir as sentenças. Na ocasião em que o fabulista grego é referido como autor (*Ph.* I.3), depreendemos

sua parcial autoridade moral apenas da condição de que ele é o responsável pela criação do relato em que uma personagem há de proferir um endomítio.

Não seria incoerente acreditar que, em conformidade com o *corpus*, o primeiro livro é marcado por uma espécie de balanceamento entre a autoridade poética de Fedro e a autoridade moral de Esopo. Seria possível postular que essa é uma medida responsável por criar boa disposição entre seus leitores frente à existência de alguma inovação nas fábulas esópicas. A benevolência é um assunto sobre o qual insistentemente Fedro comenta e pleiteia nos prólogos posteriores.

2.2.2 Livro II

Contando com apenas oito fábulas, ainda que com os dois editoriais (um prólogo e um epílogo), o segundo livro do fabulário de Fedro está claramente incompleto. A autoconsciência poética que o fabulista exhibe em seu prólogo, menos lacônico aqui, do que o do livro de estreia, já o aproxima do *éthos* claramente identificável no resto da sua obra.

Auctor ad Ilium (II, pr.)

<i>Exemplis continentur Aesopi genus, nec aliud quicquam per fabellas quaeritur quam corrigatur error ut mortalium acuatque sese diligens industria.</i>	
<i>Quicumque fuerit ergo narrandi iocus, dum capiat aurem et seruet propositum suum, re commendetur, non auctoris nomine.</i>	5
<i>Equidem omni cura morem seruabo senis; sed si libuerit aliquid interponere, dictorum sensus ut delecte uarietas, bonas in partes lector accipias uelim, ita, si rependet Illi breuitas gratiam.</i>	10
<i>Cuius uerbosa ne sit commendatio, attende cur negare cupidis debeas, modestis etiam offerre quod non petierint.</i>	15

O Autor a Ilio (II, pr.)

O gênero de Esopo consiste em exemplos; não se procura outra coisa pelas fabulinhas se não que se corrijam os erros dos mortais, e que, diligente, a indústria se aguçe. Portanto, qualquer que seja o gracejo, Desde que prenda o ouvido e preserve o propósito,	5
--	---

recomenda-se por isso e não pelo nome do autor.
 É certo, com todo cuidado, preservarei os modos do velho;
 mas se me aprouver interpor algo, 10
 tal que a variedade nos ditos deleite os gostos,
 peço que, como leitor, acolhas de bom grado e,
 sendo assim, Ílio, que minha brevidade lhe compense a graça.
 Para não ser prolixa minha recomendação de brevidade,
 atenta-te a por que deves dizer não aos cobiçosos
 e ainda oferecer aos modestos o que não pediram¹⁷⁸. 15

Em primeiro lugar, Fedro agora possui um destinatário nomeado, Ílio. Desconhecemos a natureza da relação que os liga, mas, a julgar pelos destinatários dos livros seguintes, é provável que se trate de um patrocinador de sua obra.

Pela primeira vez em um prólogo, o fabulista latino menciona o nome do gênero em que versa e explicita uma vinculação com Esopo que transcende a matéria poética. A relação que o genitivo *Aesopi* mantém com o termo *genus* não obriga o entendimento de que há uma relação restritiva de origem. A tradição alimenta essa interpretação, bem consolidada, mas os prólogos posteriores sugerem que Fedro tem uma opinião algo diferente acerca da origem da fábula. Acreditamos que Fedro, aqui, já faz uma leitura de natureza tipológica. O “gênero de Esopo” (v. 1) é a fábula tal como elevada a certo caráter pelo fabulista grego. Apenas nesse sentido Esopo poderia, em Fedro, ser claramente seu *protós heuretés*. Mais uma vez, Fedro enfatiza o objetivo utilitário do gênero. Ele tem a função decisivamente prática de corrigir erros dos mortais (v. 3). Há, contudo, uma temporária suspensão da proeminência do propósito lúdico em nome de – como já tratado – uma nova via de comunicação com os preceitos horacianos. A fábula é também um gênero que age a serviço de estimular a destreza criativa (*industria*, v. 4). Essa substituição é de importância intransferível, pois é justamente no prólogo em questão que Fedro pontua, com nitidez, suas primeiras incursões no território da criação e não apenas do que poderíamos chamar de adaptação literária. Nos versos 6 e 7 a importância de quem cria uma fábula é caracterizada como um dado menor, caso, por ela, os erros sejam corrigidos (*corrigitur error*, v. 3), a indústria se aprimore (*acuatque industria*, v. 4) e sua jocosidade prenda os ouvidos aos leitores. Fedro retoma metonimicamente o *risum* (*Ph. I.Pr.*, 3) a partir da menção à ideia do “contar” como uma espécie de *iocus*, um jogo (*iocus narrandi*, v. 5). Com esse aspecto lúdico presente, permanece habilitado o *prodesse* horaciano, entre os papéis da poesia. A declaração contida entre os versos 6 e 7 é altamente ambivalente, pois tanto atenua a insignificância de um autor desconhecido (como é o caso de Fedro), como amortece o papel da fama de um mais conhecido (como Esopo). A estrutura

¹⁷⁸ Tradução de nossa responsabilidade.

criativa formada por essa proposta fedriana oferece alguma firmeza para que o fabulista acomode um importante objetivo desse seu segundo livro. Fedro não poupa cautela: ele será cuidadoso com os procedimentos de Esopo, aqui, o “velho”: forma de captar a benevolência de seus leitores pela demonstração de reverência, talvez. Entretanto, há de se arrogar o direito de adicionar alguma novidade, com o objetivo muito horaciano de garantir a *uarietas* em seus escritos. Não há dúvida de que estamos diante de uma primeira tentativa inquestionavelmente explícita do poeta latino de reafirmar sua autoridade poética e se posicionar frente ao seu modelo. Mas há um protocolo a se seguir para que a nova empresa seja bem-sucedida, porque bem aceita: Fedro se compromete em escrever textos que prezem pela *breuitas*; não apenas uma marca tradicional do gênero, mas uma marca calimaquiiana da recusa às grandes ambições criativas e, talvez, também a marca de uma atuação poética que não seja insolente para com a benevolência daquele que se dispõe a conhecer novos experimentos.

A interrupção súbita da *captatio benevolentiae* acontece para evitar que o próprio fabulista se contradiga e acabe assinando um prólogo muito longo (v. 13). Fedro, então, retoma o propósito didático do gênero e informa o tópico moral da primeira fábula do livro (não contemplada pelo *corpus*).

2.2.2.1 Análise das fábulas

2.2.2.1.1 Fábula *Ph. II.3*

Esopus ad quendam de successu improborum

*Laceratus quidam morsu uehementis canis
tinctum cruore panem misit malefico,
audiuerat esse quod remedium uulneris.
Tunc sic Aesopus: “noli coram pluribus
hoc facere canibus, ne nos uiuos deuorent
cum scierint esse tale culpae praemium.”
successus improborum plures allicit.*

5

Esopo a um sujeito, sobre o sucesso dos ímprobos

Um homem, ferido pela mordida de um cão violento, jogou ao malfazejo um pão molhado de sangue, porque escutara ser o remédio da ferida. Então diz Esopo: “Não penses em fazer isso diante de muitos cães, para não nos devorarem vivos, quando eles descobrirem que esse é o prêmio do crime.”

5

O sucesso dos ímprobos alicia vários.¹⁷⁹

A única fábula do segundo livro em que Esopo é apresentado preserva ligação com a fábula anônima “O homem mordido por um cão” (P. 64) e segue caminhos muito diferentes na organização de elementos narrativos semelhantes. Assim encontramos a versão portuguesa da fábula grega:

O homem mordido por um cão (P. 64)

Um certo homem, mordido por um cão, andava por todo o lado a procura de quem o curasse. Então, como alguém lhe dissera que devia limpar o sangue com um pedaço de pão e atirá-lo ao cão que o mordera, respondeu: “Mas se eu faço isso, todos os cães da cidade me vão morder.” Da mesma forma, a maldade dos homens, quando alimentada, ainda mais os instiga a fazer dano.

Examinemos brevemente a atuação da personagem comum às duas fábulas. Ao sofrer a mordida pelo cão nas duas fábulas, o homem é aconselhado. Em Fedro, ele recebe o conselho, ao que parece, espontânea e imediatamente. Na fábula anônima ele o procura. Sua busca, na fábula esópica, inclusive, é caracterizada de modo a sugerir o senso de urgência; a carga descritiva, assim, é um pouco maior do que em Fedro. Na fábula do fabulista latino o conselho recebido pelo homem tem o objetivo de dissuadir o que, na fábula anônima, será aconselhado por um indivíduo indefinido. Sendo assim, na fábula esópica, o homem se encontra precavido quanto aos riscos de seguir o conselho recebido e, em Fedro, o conselho recebido tem o efeito de um alerta para uma situação hipotética futura, frente ao fato de que o homem joga o pão antes de receber o conselho. O conteúdo das morais não se distingue muito, embora Fedro seja, neste caso, mais econômico do que o redator da fábula esópica anônima.

Como não é de se estranhar, a introdução da personagem de Esopo na fábula obriga Fedro a realizar algumas adaptações no modelo (considerando-se que Esopo ainda não estivesse no verdadeiro modelo empregado por Fedro, para nós desconhecido). O homem na fábula de Fedro recebe um conselho de Esopo que já é conhecido pela protagonista da fábula anônima.

¹⁷⁹ Tradução de nossa responsabilidade.

A anteposição da fábula fedriana à fábula esópica anônima cria um curioso efeito de continuidade narrativa que, do ponto de vista da efetiva relação histórica entre as duas redações da fábula, pode não ter tanta valia, mas, tendo em vista a análise da figura de Esopo, pode ajudar a dimensionar a importância admonitória dessa personagem. Se projetarmos as duas fábulas em uma sequência narrativa, a fábula de Fedro funcionaria como um primeiro momento. O homem, motivado talvez por uma superstição, joga o pão ao cão¹⁸⁰. Esopo se manifesta narrativamente pela injunção de sua voz. Ele não é introduzido enquanto personagem, não há menção ao fato de que ele e o protagonista compartilham o espaço narrativo durante a maior parte da fábula e somos levados a essa sensação apenas pelo pronome pessoal *nos*, localizado no quinto verso do poema. Sua voz oferece uma sugestão que se encerra junto com o conteúdo narrativo do texto. A fábula esópica anônima tem seu conteúdo organizado de modo a sugerir uma continuidade à primeira fábula esópica. É como se o protagonista, já advertido uma vez por Esopo acerca da imprudência em se jogar um pão molhado de sangue ao próprio cão, estivesse já premeditadamente disposto a recusar o conselho do qual uma vez já se servira. Esse exercício, ainda que, a rigor, não seja útil do ponto de vista do entendimento real da relação ecdótica ou genética entre os textos, nos ajuda a avaliar a autoridade moral conferida a Esopo. De um lado, percebemos que falta ao fabulista lendário algo da autoridade poética da qual ele gozou em outras fábulas de Fedro: Esopo não está mais na posição de contador de fábulas. De outro, Fedro não o destituiu de toda valia poética, ao colocar em sua voz o volume textual de quase um terço da fábula, em que o endomítio é narrado, entre os versos 4 e 6. Mais uma vez, a partilha da autoridade poética é operada de maneira a destinar lotes a Fedro e a seu modelo Esopo. Fedro deixa um pouco mais para si como redator e circulador de uma fábula em que apenas a moral é reconhecidamente esópica.

2.2.2.2 Conclusão

É perfeitamente adequado assumir que esta única fábula do segundo livro já registra o espírito de mudanças anunciado no prólogo. Por mais que Esopo, antes, já figurasse como personagem em fábulas, *Ph.* II.3 registra a primeira situação em que ele não possui o papel de

¹⁸⁰ Adrados (1999, p. 136) defende que há, em Fedro, a eliminação do motivo cínico da crítica à superstição. Desconfiamos que haja, sim, um expressivo atenuamento, mas é uma crítica que motiva em ambas as fábulas intervenções caucionais de personagens.

autor ou narrador. Tal como encontramos nas ocorrências anteriores, seu agenciamento na fábula é mínimo. Ele é um observador que em determinado momento da narrativa se pronuncia frente a uma situação. Na fábula em questão, sua manifestação é uma performance de sua autoridade moral, uma vez que realiza uma análise do transcurso da situação presenciada junto ao homem ferido. O endomítio pronunciado pela personagem de Esopo, como observa Mann (2015, p. 119), está em plena conformidade com um dos objetivos do gênero fabular tal como determinado no prólogo (*Ph.* II, Pr.), pois Esopo procura aconselhar ao homem para que ele evite cometer um grave erro.

A avaliação do que se possa, materialmente, caracterizar como *breuitas*, em especial quando o gênero abordado é a fábula, não é simples. Mas, considerando-se que Fedro, em seu prólogo chama atenção para um “limiar da prolixidade” na altura do décimo terceiro verso de seu segundo prólogo, optamos pela eleição de uma margem de 10 a 15 versos como um critério para considerar breve uma fábula. O estado fragmentário do fabulário dificulta uma avaliação adequada da questão, mas, das oito fábulas preservadas, duas tem dez ou menos versos (*Ph.* II.2; *Ph.* II.3), duas tem de onze a quinze versos (*Ph.* II.1; *Ph.* II.7) e quatro tem mais de 15 versos (*Ph.* II.4; *Ph.* II.5; *Ph.* II.6; *Ph.* II.8). Não é uma armação de trabalho sequer minimamente ideal para se extrair conclusões, por mais que levante curiosidades. A forma com que esse parâmetro se comporta no *corpus* como um todo ganhará mais atenção no último capítulo deste trabalho¹⁸¹.

O epílogo ao segundo livro do fabulário carrega tom e postura algo diferentes do prólogo, pelo que já parece manifestar de sensibilidade a eventuais críticas. Observa-se, abaixo, sobretudo, que Fedro abandona em larga medida o seu excessivo decoro para incorporar uma postura mais ferina frente à possibilidade de ser mal-avaliado.

Auctor (II, Ep.)

*Aesopi ingenio statuum posuere attici
seruumque collocarunt aeterna in basi,
patere honoris scirent ut cuncti uiam
nec generi tribui sed uirtuti gloriam.
Quoniam occuparat, alter ne primus foret, 5
ne solus esset, studui, quod superfuit;
Nec haec inuidia, uerum est aemulatio.
Quodsi labori fauerit Latium meo,
plures habebit quos opponat Graeciae.
Si liuor obtrectare curam uoluerit, 10
non tamen eripiet laudis conscientiam.
Si nostrum studium ad aures cultas peruenit,
et arte ficta animus sentit fabulas,
omnem querelam submouet felicitas.*

¹⁸¹ Cf. Capítulo 3.1.1.

Sin autem rabulis doctus occurrit labor, 15
sinistra quos in lucem natura extulit
nec quidquam possunt nisi meliores carpere,
fatalem exilium corde durato feram,
donec fortunam criminis pudeat sui.

O Autor (II, Ep.)

Os áticos ergueram uma estátua ao talento de Esopo
 e colocaram o escravo em eterno pedestal,
 visto que todos reconheciam a via das honras estar aberta
 e a glória não provir da tribo de origem, mas do mérito.
 Posto que ele antecederá, que outro não seria o primeiro, 5
 esforcei-me para que não o único, é o que me resta.
 Isso não é inveja, em verdade é emulação.
 Pois, se o Lácio for favorável ao meu trabalho,
 haverá mais entre os que ombreiam a Grécia.
 Caso a inveja almeje depreciar minha obra, 10
 não arrebatará, contudo, a consciência do valor.
 Se nosso esmero atinge teus ouvidos cultos
 e teu espírito aprecia fábulas criadas com técnica,
 a felicidade afasta toda querela.
 Se, porém, este douto trabalho encontrar rábulas, 15
 estes, trazidos à luz por uma natureza funesta
 e que nada conseguem senão censurar os melhores,
 suportarei com coração empedernido o fatal exílio,
 até que a fortuna se envergonhe de seu crime¹⁸².

O fabulista latino introduz algumas informações importantes a respeito de seu modelo nos primeiros versos. A incursão biográfica acerca de Esopo à qual Fedro recorre o representa como um escravo que, em algum momento de sua trajetória, tornou-se digno das honras que os atenienses lhe prestaram ao erguer a estátua. Essa passagem, localizada entre os três primeiros versos do prólogo, remonta instantaneamente à fábula *Ph. I.2*, em que a personagem de Esopo conta uma fábula como conselho político aos atenienses: é uma conexão ideológica, mas com poucos elementos formais. Esopo não é mencionado como escravo até o momento enunciativo desse epílogo e isso nos coloca o impasse analítico de estender retroativa e proativamente essa caracterização para ocasiões em que ela não é explicitada (é importante se atentar para o fato de que Esopo ocasionalmente é e não é caracterizado como escravo). O problema não é apenas interno ao plano criativo de Fedro em torno da imagem do fabulista grego, mas de nosso pendor para completar os silêncios às perguntas que possam surgir em torno do fabulista com respostas oferecidas por uma tradição à qual não sabemos se Fedro teve acesso. Um exemplo disso, é que as “Vidas de Esopo” que conhecemos (as *Vitae G, W e Pl.*) introduzem uma personagem que muda de estatuto social ao longo de suas jornadas

¹⁸² Tradução de nossa responsabilidade.

picarescas. Mesmo as condições de escravo e liberto não são estanques e podem conviver na ontologia camaleônica de um homem de sabedoria prática como Esopo. O Esopo de Fedro é sempre um escravo? Quando ele não for assim caracterizado devemos considerá-lo um liberto? Como os silêncios de caracterização devem ser tratados? Tentar depreender uma *Vita Aesopi* fedriana a partir das menções ao fabulista traz o risco de estacionarmos num processo de coligação interminável de uma série de anedotas que são, na verdade, autônomas, sem causalidade episódica e, portanto, pouco reveladoras das transformações ético-identitárias de Esopo. O caminho mais coerente é abordar sua identidade como temos abordado as outras características que nos interessam. Em primeiro lugar, fábula a fábula, preservando a autonomia discursiva de uma narrativa que se inicia e se encerra em si. Secundariamente, de maneira comparativa com outras fábulas, priorizando as adjacências dos livros, que se sustentam por uma mínima unidade criativa determinada pelos editoriais. Sendo assim, consideramos que o estatuto social de Esopo é relevante quando Fedro o destacar¹⁸³.

No epílogo ao segundo livro do fabulário, Fedro destaca o estatuto social de nascimento de Esopo apenas para imediatamente lhe destituir valor frente aos seus méritos (e de fato, nessa contraposição, há valor crítico para a análise das próprias fábulas. Esopo nem sempre é caracterizado, mas muito frequentemente, sua agência lhe confere os méritos que legitimam sua autoridade moral). Ao criticar o procedimento valorativo que dignifica pelo nascimento e não pelos atos virtuosos (v. 4), Fedro parece querer estabelecer uma contraposição básica entre si e o fabulista que não passa pela inveja, mas pela emulação (v. 7): eis uma disposição que traduz de maneira vigorosa o modo como a literatura latina se relacionou com grega. Ela parte de uma contraposição primária, no caso exclusivamente esópico, entre a inocuidade da condição escrava e a potência do mérito como dignificador da honra e a reformula em uma contraposição secundária que opõe a inocuidade do local de exercício poético à capacidade dignificadora do esforço. Estando Fedro para o Lácio (v. 8), tal como Esopo esteve para a Grécia (v. 9), cabe a Fedro, através da emulação, provar que o estatuto social (poeta grego ou latino) não é tão importante quanto o esforço (v. 6) em direção ao sucesso.

¹⁸³ A esse respeito manifestamos alguma discordância da tese de Mann (2015, p. 120), por acreditarmos que há imprecisões em homogeneizar certos estatutos de Esopo e expandi-los para partes da obra em que eles não são declarados, especialmente se esse movimento é retroativo; não é assim que o projeto criativo de Fedro se comporta a maior parte do tempo, ao que nos indicam os prólogos. Por mais que Esopo venha a ser em toda e qualquer instância do fabulário um escravo (e nunca um liberto), essa condição só tem validade para argumentações em questões secundárias quando está textualmente registrado. Nosso trabalho, até este momento, tem se mostrado efetivo em mostrar que Fedro reformula discursivamente características de Esopo de formas que podem ser contínuas, mas não onipresentes.

Todavia, Fedro não exclui a ação contingente da Fortuna e, entre as coisas sobre as quais especula, mas que não designa, estão a inveja, desmentida como estando entre suas características enquanto poeta que se ampara em modelos (v. 7) para ocupar a posição de característica dos seus potenciais detratores (v. 10). Como forma de combatê-la, Fedro descreve a arma horaciana empregada na batalha subjacente à própria *aemulatio*: o “esmero” (*studium*, v. 12) de poeta limador irmanada à “técnica” (*arte*, v. 13). Basta que essas qualidades tenham meios de atingir o público.

O fabulista latino não preserva seu otimismo incólume. Os cinco versos finais do epílogo se debruçam temerosos sobre a possibilidade de a Fortuna mostrar-se pernicioso ao colocar críticos virulentos ao trabalho que a auto-estima criativa de Fedro já considera entre os melhores (v. 17). A perspectiva de desolação causada pela crítica, a incontornabilidade de sua presença direcionará Fedro não a canalizar mais energia para lhe fazer oposição, mas a abandonar, irreverente, a criação literária através de um exílio simbólico, pago em função de um crime que não ele, o fabulista, mas a própria Fortuna cometera.

2.2.3 Livro III

O livro terceiro se inicia com um prólogo de dimensões potencialmente inéditas¹⁸⁴ e não registra qualquer apelo à *breuitas*, o que voltará a ocorrer apenas ao final do livro, no Epílogo (*Ph.* III. Pr.,8). As traduções dos trechos do prólogo aqui reproduzidos são de nossa responsabilidade.

*Phaedri libellos legere si desideras,
uaces oportet, Eutyche, a negotiis,
ut liber animus sentiat uim carminis.
“uerum” inquis “tanti non est ingenium tuum
Momentum ut horae pereat officis meis.”* 5

Se desejas ler os livrinhos de Fedro
convém folgares dos negócios, Êutico,
para que, livre, o espírito perceba o vigor dos poemas.
“Entretanto”, tu dizes, “Teu engenho não é para tanto,
a ponto de faltar um minuto nos meus officios.” 5

¹⁸⁴ A edição de Alice Brenot (1961) considera os 32 primeiros versos. Perry (1965), por sua vez, registra 63 versos. Seguimos, aqui, a edição de Perry e nos beneficiamos da possibilidade de análises a partir da edição tradicionalmente escolhida para comentar esse prólogo.

O prólogo ao terceiro livro de Fedro se inicia com menção a um destinatário completamente diferente. O novo patrono de Fedro, Êutico (convenientemente, *eutúkhe* (gr.) – “boa fortuna”), como denomina Patrick Glauthier (2009, p. 267) é um típico *negotiator*, impossibilitado de dedicar seu tempo para a fruição literária e, para o desespero de Fedro, desinteressado em fazê-lo. Fedro enfoca contundentemente sua pouca valia não apenas junto a Êutico, mas, como mais adiante ele próprio retomará, entre outros poetas a ele contemporâneos. O pouco engenho que o patrono de Fedro acusa em seus poemas está entre as razões apontadas para a sua pequena estima. Outra, conforme Silvia Mattiaci (2014, p. 50) parece derivar de certa consciência de se valer de uma forma dita “menor”, consciência essa que se expressa terminologicamente, aqui, pela termo *nenia* (“cantiga, ninharia”) como modo de se referir aos próprios versos (*Ph.III.Pr.,10-11*):

Legesne, quaeso, potius uiles nenas, 10
impendas curam quam rei domesticae,

Preferes ler, pergunto eu, casos baratos 10
a destinar atenção às questões domésticas

E Fedro mostra-se, sim, compreensivo com as limitações do patrono, mas como quem não quer criar uma indisposição, através de um proceder errado, pois, logo em seguida, expõe as contrapartidas na formação de um homem que o estilo de vida de Êutico é capaz de provocar (*Ph. III. Pr., 15-16*):

Mutandum tibi propositum est et uitae genus 15
intrare si musarum limen cogitas.

Deves mudar tal propósito, bem como o tipo de vida, 15
se cogitas adentrar o umbral das musas.

Este cenário resume muito adequadamente o fato de que um patrono não é um “Mecenas” e a devoção artística dessa figura em torno da qual um imaginário se consolida no período augustano parece não existir durante parte do período criativo do fabulista latino, se considerarmos que ele começou a escrever em período anterior a Nero, a partir do qual começa a se observar, novamente, maior vitalidade literária em Roma¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Cf. Salles (2010, p. 66).

*Ego, quem pierio mater enixa est iugo,
in quo tonanti sancta mnemosyne Ioui
fecunda nouies artium peperit chorum,
quamuis in ipsa paene natus sim schola
curamque habendi penitus corde eraserim
ne pallade hanc inuita in uitam incubuerim,
fastidiose tamen in coetum recipior.* 20

Eu, cuja mãe deu à luz no cume Piério,
em que a sacra Mnemosine, nove vezes
fecunda pelo tonante Júpiter, gerou o coro das Musas,
ainda que nascido quase na própria escola 20
e que tenha arrancado inteiro do imo a gana de possuir
e que tenha me aplicado nesta vida com louvor nada forçado;
sou, contudo, recebido com asco na sociedade.

Até então, apenas o nome grego levantava a suspeição de que Fedro poderia ser um poeta estrangeiro escrevendo em língua latina. Aqui, pela primeira vez no fabulário, Fedro declara-se nascido junto ao cume do Piério, localizado em Pydna, na Macedônia, o qual se identificaria com não menos do que o Monte Olimpo, o que os versos 18 e 19, parecem endossar¹⁸⁶. Mais em específico, Fedro declara-se nascido na vizinhança de uma escola. Mesmo nessas condições tão convenientes às artes, a sociedade letrada de Roma não acolhe sua poesia. Evidentemente não faltam à crítica dúvidas e perguntas sobre esse trecho cuja validade autobiográfica, como já mencionado, foi modernamente colocada em suspeição.

Edward Champlin (2005, p. 103) não suspeita injustificado da estranheza dos dados que Fedro fornece sobre si. É muito conveniente que Fedro tenha nascido no mesmo lugar que as musas, filhas de Júpiter e próximo a uma escola de poetas, sobretudo num trecho que antecede uma claríssima alusão a uma passagem da *Eneida* de Virgílio (II.77), em que Sinon afirma ao rei Príamo haver de confessar toda a verdade (*Ph.* III.Pr.,27-30):

*Sed iam, “Quodcumque fuerit” ut dixit Sinon
ad regem cum Dardaniae perductus foret,
librum exarabo tertium Aesopi stilo
honori et meritis dedicans illum tuis.* 30

Mas então “Seja o que for”, como disse Sínon,
quando era levado ao rei da Dardânia,
lavrarei o terceiro livro ao estilo de Esopo,
dedicando-o aos teus méritos e honras. 30

¹⁸⁶ A proximidade individual do autor com as musas como motivação para o exercício poético também é também encontrada no próêmio e no “Hino às Musas” que abre a *Teogonia* de Hesíodo (vv. 1-115). Uma alusão a Hesíodo não parece questionável.

Não seria em vão em lembrar, também, que é a paradigmática mentira de Sinon, ao dizer ter sido abandonado pelos gregos em Troia, que leva os troianos a receber o cavalo de madeira no interior de suas muralhas¹⁸⁷.

A solução recebida com entusiasmo pela crítica de que Fedro exibe uma *persona poetica* para falar de si, sobretudo porque o poeta, já no primeiro prólogo, declara que não deve ser tomado literalmente, é, contudo, mais convincente do que o esforço de Champlin em redesenhar a face do fabulista a partir das falhas de sua máscara. Champlin (2005, p. 6) suspeita de que o poeta era, caso raro na literatura latina, romano, e procura, a partir de interessantes especulações urbanísticas sobre Roma, confirmar que o local de nascimento de Fedro era próximo do Templo das Musas de Roma, que possuía uma *Schola Poetarum*, supostamente referida no verso 20.

Num sentido comunicante, mas não em plena concordância com Edward Champlin, Silvia Mattiacci, em artigo publicado em 2014 ao qual temos recorrido esporadicamente, chama atenção para um exame dos efeitos almejados por essa proposta fedriana de edificação identitária, ainda que ela não se revele propriamente uma autobiografia. A autora acredita que a escolha de um gênero literário *humilis* aliada ao que ela denomina “triangulação cultural” (Fedro é um poeta que escreve em língua latina, de origem Trácia, região que por sua vez preserva alguma distância da Grécia dos poetas) condiciona o fabulista a adotar uma perspectiva social baixa, a qual “determina uma focalização precisa sobre as relações entre culturas e classes sociais diferentes e entre centro e periferia do Império” (MATTIACI, 2014, p. 53)¹⁸⁸. Essas duas características, gênero literário e identidade sócio-cultural, naturalmente, o colocam em imediata (e provavelmente desejável) comparação com Esopo, que figura uma primeira vez no prólogo (v. 29) como um parâmetro literário informado a Êutico à maneira de uma referência conhecida e um índice de confiabilidade. Em uma segunda menção, vários versos à frente, Esopo reaparece de modo peculiarmente anafórico (*Ph.* III. Pr., 38-40):

*Ego illius pro semita feci uiam*¹⁸⁹,
et cogitavi plura quam reliquerat,
in calamitatem deligens quaedam meam

40

¹⁸⁷ Mann (2015, p.134-5) expande metaforicamente essa referência, dizendo que os poemas de Fedro, no que tem de verdade narrativamente codificada, são como cavalos de madeira que escondem em seu interior sua real motivação e natureza. Daí a necessidade de serem “recebidos” cuidadosamente.

¹⁸⁸ Tradução e adaptação nossa de “Questo tipo di autorappresentazione e la scelta di un genere umile, *fabulis nutricularum proximum*, consentono a Fedro di adottare una prospettiva ‘bassa’ (analoga a quella del *cliens* Marziale o dell’asino apuleiano), che determina una precisa focalizzazione sui rapporti tra culture e classi sociali diverse, tra centro e periferia dell’impero.”

¹⁸⁹ Segundo Scarrino (2010, p.243), trata-se de uma alusão ao antigo costume imperialista romano de edificar estradas a partir de trilhas. A pesquisadora também defende que essa alusão aponta para uma subjetividade aristocrática de Fedro que deve ser confrontada com sua tradicional representação humilde

Eu fiz uma estrada no lugar da trilha daquele.
 Eu criei mais do que ele deixou,
 ainda que escolhendo algumas para a minha desgraça 40

Um confronto tão assertivo à exclusividade do papel esópico à tradição da fábula não ocorre sem alguma surpresa. Fedro chega a exaltar sua própria autoridade como fabulista. O legado fedriano é apresentado como mais encorpado do que o esópico, em quantidade e talvez em forma (a “pavimentação” da fábula esópica, foi, afinal, o ponto de partida do fabulista latino). Se há realmente um tom ferino na expressão das conquistas alcançadas pela *aemulatio*, na terceira e última menção a Esopo, que ocorre ao final do prólogo (v. 52), ela se anuvia para que o poeta latino se coloque na esteira dos grandes autores distantes da Grécia.

*Si Phryx Aesopus potuit, si Anacharsis Scythes
 aeternam famam condere ingenio suo,
 ego litteratae qui sum proprior Graechiae,
 cur somno inertis deseram patriae decus* 55
*Threissa cum gens numeret auctores deos,
 Linoque apollo sit parens, musa orphea
 qui saxa cantu movit et domuit feras
 hebrique tenuit impetus dulci mora?*

Se o frigio Esopo e Anacársis cita puderam
 consolidar a eterna fama com seu engenho,
 eu, que estou mais próximo da sábia Grécia,
 por que deveria abandonar a honra da pátria num sono inerte, 55
 considerando que o povo trácio incluía os deuses entre seus autores
 e que Apolo fôra pai de Lino, e a musa, mãe de Orfeu,
 que moveu pedras com o canto e domou feras
 e reteve o impeto do Ebro em doce demora?

Fedro optou pelo gênero de Esopo, mas o poliu. Escrevendo em latim, Fedro argumentou que a condição de nascimento e fala grega não era mais condicionante para se obter uma glória literária do que o esforço, tal como ser um escravo não impediu Esopo de, por mérito, receber honras dos atenienses. Agora, o fabulista lança mão de uma argumentação curiosa para se provar tão capaz quanto Esopo de condecorar sua pátria com uma glória literária. Se reconhecemos a grande possibilidade de manobras discursivas e identitárias que a já mencionada ideia de triangulação cultural de Fedro permite, observaremos com certo espanto que Fedro procura comparar a não-helenidade de Esopo (e Anacársis) com a sua própria não-helenidade, ao afirmar que teria nascido mais próximo da Grécia (porque na Trácia) do que Esopo (porque na Frígia), para se alçar a um patamar de aptidão poética igual

(se não maior, já que menos distante da Grécia) ao de Esopo. Como corolário à indagação, Fedro faz uma pequena digressão mitológica, bastante ao gosto erudito alexandrino¹⁹⁰, entre os versos 56 e 59, que cumpre o duplo papel, primeiro, de enfatizar poeticamente sua paridade com Anacársis e Esopo e sua filiação artística com Orfeu; de, segundo, sugestionar eticamente seu interlocutor dali a dois versos, em conclusão ao prólogo, com o intuito de captar seu interesse (*Ph.* III. Pr. 62-3):

Induxi te ad legendam? Sincerum mihi 62
candore noto reddas iudicium peto.

Persuadi-te a ler? Peço que me retornes um 62
juízo sincero, com sua conhecida clareza.

No verso 40, Fedro fala da desgraça (*calamitatem*) que lhe ocorrera em função da escolha de certas fábulas. A presença de infortúnios na trajetória do poeta não é exatamente uma novidade, se nos atentamos ao rigor com que a inveja e a crítica haviam sido introduzidas nos editoriais anteriores. Mas as desgraças aqui referidas são de outra natureza. Pelo que depreendemos de seu relato, o prefeito da guarda pretoriana de Tibério, Sejano, se indispôs com o poeta em função do conteúdo de algumas de suas fábulas, que lhe pareceu dirigido de caso pensado (*Ph.* III. Pr., 41-50):

Quodsi accusator alius Seiano foret
se testi alius iudex denique,
dignum faterer esse me tantis malis,
nec his dolore delenirem remediis.
Suspicione si quis errabit sua, 45
et, rapiendis ad se quod erit commune omnium
stulte nudabit animi conscientiam,
huic excusatam me uelim nihilo minus.
Neque enim notare singulos mens est mihi
uerum ipsam uitam et more hominum ostendere. 50

Fosse outro que não um Sejano o acusador, ou,
se outro fosse testemunha, e outro, enfim, juiz,
eu me reconheceria digno de tantos males,
eu não abrandaria minha dor com esses remédios.
Caso alguém se equivoque em sua suspeita 45
e arrebatando para si o que da moral é comum a todos,

¹⁹⁰ A erudição dos autores helenísticos se expressa através de diversos aspectos, como salienta Kathryn Gutzwiller (2007), mas, de uma forma geral, está amplamente ligada a um grande conhecimento das tradições literárias progressas. Incurções mitológicas como essa de Fedro remetem bastante a tal característica.

tolamente revelará a consciência do próprio espírito;
 por nada menos eu gostaria de ser desculpado por este.
 Com efeito, não tenho em mente censurar um a um,
 mas sim apresentar a própria vida e os costumes dos homens. 50

Champlin também levantou suspeitas com relação à historicidade da acusação vivida por Fedro e manifestou a notável interpretação de que Fedro menciona Sejano como um termo de comparação para, na verdade, dimensionar uma absurda represália que poderia sofrer na hipotética ocasião de uma crítica injusta (CHAMPLIN, 2005, p. 101). Assim, sendo outro a testemunhar, outro a julgar e outro a acusar que não alguém da linha de *um* (o grifo destaca a novidade interpretativa) Sejano, Fedro aceitaria suas dores sem resistência. Champlin, enfim, propõe a hipótese de que pode haver, aí, alusão não a um testemunho, acusação ou julgamento factual motivados por um desentendimento de reverberações cívicas e derivado de interpretações textuais, mas sim, uma espécie de dramatização jurídica da crítica, da recepção negativa nas sociedades literárias da qual Fedro falara há pouco, do furor acusatório da *invidia* que continua a figurar nos prólogos. Somos parcialmente convencidos pela insistência de Fedro em inserir eventos e vocabulários de natureza legal e jurídica em suas fábulas, os quais foram compilados por Champlin em um dos apêndices ao seu artigo¹⁹¹. Somos também parcialmente convencidos pelo fato de que Fedro não sofre a *relegatio* ovidiana, por mais que, como dito no epílogo anterior (*Ph.* II. Pr, 18), se veja forçado a uma espécie de exílio¹⁹². Temos razões para suspeitar, sem nos convencer prontamente, de que possa haver no discurso de Fedro uma propensão a reformular literariamente o vocabulário de instituições punitivas quando tem intenção de falar dos seus críticos.

Por outro lado, ainda que tomemos Fedro literalmente, ignorando seu próprio conselho de se atentar ao fato de que há um *iocus* em curso, podemos encontrar efeitos importantes no relato de uma factual acusação. Esmiuçando a natureza da má-interpretação de seus acusadores acerca do hipotético material narrativo responsável por gerar a sensação de crítica direta a um indivíduo, Fedro ressalta a universalidade do objetivo pedagógico de seus escritos e sublinha que essa própria sensação de crítica direta é a manifestação tola da consciência maculada de alguém. O fabulista é jâmbico, aqui, em sentido muito diferente do de Arquíloco, que no intuito de preservação de sua comunidade não poupará o *psógos*, a “censura”, para

¹⁹¹ As fábulas *Ph.* I.10 e *Ph.* IV.5 são apenas dois dos copiosos exemplos presentes em nosso *corpus* que foram também elencados no apêndice ao artigo de Champlin (2005, p. 120-3).

¹⁹² Victoria Jennings (2009, p. 225) relembra, com a situação descrita por Fedro, que, apesar da desgraça sofrida, o fabulista decide voltar a correr o mesmo risco.

expor os indecorosos a uma vergonha fatal¹⁹³. Seu papel, enquanto fabulista, é mais o de fornecer um modelo ideal do que atacar atos individuais que o contrariem. Mas Fedro não tem como afastar impulsos interpretativos de sua obra, evitar que sua obra seja submetida a interpretações improcedentes. Uma fábula pode não dirigir escárnio a alguém de modo escamoteado, mas escamotear uma informação, nos contará Fedro, está na razão de ser da fábula.

Entre as primorosas digressões que este imenso prólogo oferece, ainda não comentamos acerca da etiologia que Fedro oferece para o gênero (*Ph.* III.Pr., 33-37):

*Nunc fabularum cur sit inuentum genus
breui docebo, seruitus obnoxia
quia quae uolebat non audebat dicere,
affectu próprios in fabellas transtullit,
calumniamque fictis elusit iocis.* 35

Agora, explicarei brevemente porque o gênero das fábulas teria sido inventado: a escravidão obnoxia, uma vez que não ousava dizer o que queria, transpôs as próprias afecções para as fábulas e esquivou-se da censura com gracejos inventados. 35

Por mais que Fedro tenha declarado em prólogo anterior que seu modelo Esopo foi um escravo, a informação de que a fábula foi uma invenção de escravos para acessar faculdades comunicativas que lhe seriam censuradas caso não fossem escamoteadas é capaz de consolidar Esopo em um lugar distinto na tradição do gênero sem identificá-lo prontamente com sua fundação¹⁹⁴.

Um dos únicos aspectos caracterizadores da relação de Esopo com a criação de fábulas que Fedro, até então, não pôde ombrear é a especificidade de gozar de um estatuto social que o vincule ontologicamente à necessidade de se valer do propósito original do gênero. Fedro, diferentemente de Esopo, não é um escravo. Talvez não se trate mais de silenciar o problema

¹⁹³ Temos em mente, aqui, uma situação descrita em um jambo muito fragmentário de Arquíloco, pelo qual o poeta expõe um pai de família, Licambes, a uma situação humilhante, por ter voltado atrás na promessa de conceder sua filha em um casamento com o poeta. Os jambos de Arquíloco não poupam identidades. A moral da fábula que Arquíloco conta (“A águia e a raposa”, fr.174W, também fragmentária, mas encontrada em uma reelaboração de Fedro ausente em nosso *corpus*: *Ph.* I.28) poderia ter uma moral de abrangência universal, mas seu destinatário no momento de enunciação é claro. Sobre aspectos gerais da poesia jâmbica arcaica, como o papel do *psógos* cf. BROWN (1997). Sobre a fábula em Arquíloco, o trabalho de Paula Cunha Corrêa (2010) é uma referência essencial.

¹⁹⁴ É relevante a colocação de Mann (2015, p. 135) de que Fedro, no primeiro prólogo, apresenta Esopo como um *auctor*, mas que não necessariamente encontra (*inuenit*), inventa a matéria, mas que a redescobre (*reperit*, v.1). Um verbo etimologicamente ligado a *inuenio* acusando a criação do gênero ocorrerá justamente no terceiro prólogo (*inuentum*, v.33) associada aos escravos anônimos. Mais um pouco da autoridade esópica é tolhida.

com uma solução oferecida no prólogo anterior. O estatuto do nascimento, de fato, não importa, frente ao mérito. Mas o que parece em questão não é apenas a capacidade de mobilizar técnica, esforço e engenho na emulação das fábulas de Esopo. Pela natureza de suas menções (e ao falar da origem escrava do gênero fabular, Fedro sugere Esopo em seu silenciamento), Fedro investe suas habilidades criativas em emular, também, alguns aspectos do próprio Esopo, para consolidar sua própria autoridade enquanto fabulista. Entretanto, reiteramos, o fabulista latino não é um escravo.

Como já mencionado, temos boas razões para especular que o poeta também não tenha sido um liberto, ainda que o passo de Champlin (2005, p. 115), de estipular que ele tenha sido um aristocrata romano criativamente entusiasmado com a sátira e o direito civil seja assaz desmedido. A informação de sua condição de liberto soa conclusiva e é repaginada com naturalidade pela crítica, mas é um dado que só existe paratextualmente na tradição manuscrita, em que os livros de Fedro são intitulados *Liber fabularum Fedri Augusti Liberti* (“Fabulário de Fedro, liberto de Augusto”)¹⁹⁵. Mobilizam-se a favor da eloquência desse dado paratextual a auto-caracterização como estrangeiro e a preocupação com a *seruitus obnoxia* que é insinuada no prólogo anterior, demarcada neste terceiro prólogo e ecoada em alguns outros momentos do fabulário. Há também a citação repertoriada no Epílogo ao livro 3 (*Ph.* III.Ep., 34): “É um sacrilégio um plebeu murmurar em público”, que supostamente indicaria algo sobre o estatuto social de Fedro. Independentemente, ela é, antes de tudo, uma citação ao poeta latino arcaico, Ênio¹⁹⁶. Uma citação a Virgílio (*Ph.* III.Pr., 27-28) e, em seguida, outra, ao seu antecessor épico, ambos, pais da literatura latina, ambas as citações em circunstâncias objetivamente redirecionadas para o fabulista, atestam a potência da poesia como orientadora da identidade de Fedro, sem que isso deva necessariamente traduzir qualidades históricas, biográficas¹⁹⁷. Poderíamos, considerado o perigo de algum excesso interpretativo, experimentar a leitura de que essa mesma condição da poesia como formadora da carga identitária de Fedro seria a responsável por aproximar sua *persona* poética da figura de Esopo pelo compartilhamento do aspecto de uma condição do escravo: ter de empregar a fábula sob o risco de que uma comunicação sem filtros seria passível de punição. Ainda que não seja escravo, Fedro se aproxima ontologicamente dessa condição pelo risco de ser punido. Em certo sentido, o poeta se faz o mais próximo dessa identidade ao ser, de fato, punido, como

¹⁹⁵ Cf. HENDERSON, 1999, p. 310

¹⁹⁶ Trata-se de uma citação a uma tragédia perdida, *Telephus*: “*Palam mutire plebeio piaculum est*”.

¹⁹⁷ Mattiacci (2014, p. 64) pontua também a triangulação identitária de Ênio como relevante na avaliação de sua citação por Fedro. Ênio se via como um poeta de *tria corda* (três corações), como era íntimo das línguas latina, grega e osca.

comunica nos trechos já tratados¹⁹⁸. Através do compartilhamento do risco da punição, pelo uso de um gênero que ampara as necessidades dos que não podem falar livremente, Esopo e a *persona* poética do fabulista latino estão em sintonia. Cabe, enfim, procurar entender se e como tais informações do prólogo desaguam no *corpus* do livro III.

2.2.3.1 Análise das fábulas

2.2.3.1.1 Fábula *Ph.III.3*

Aesopus et Rusticus

<i>Usu peritus hariolo ueracior esse fertur perhibetur; causa sed non dicitur, notescet quae nunc primum fabella mea. Habenti cuidam pecora peperunt, oues agnos humano capite. Monstro territus ad consulendos currit maerens hariolos. Hic pertinere ad domini respondet caput et auertendum uictima periculum. Ille autem adfirmat coniugem esse adulteram, Et insitiosos significari liberos, sed expiari posse maiore hostia.</i>	5
<i>Quid multa? Uariis dissident sententiis hominisque curam cura maiore adgrauant. Aesopus ibi stans, naris emunctae senex, natura nunquam uerba cui potuit dare: "si procurare uis ostentum, rustice, uxores", inquit "da tuis pastoribus".</i>	10 15

Esopo e o camponês

Conta-se que um homem experiente por costume é mais veraz do que um adivinho; mas não se diz a causa, que se divulgará, em primeira mão, por minha fábula: "As ovelhas de certo dono de rabanhos pariram cordeiros com cabeça humana. Horrorizado com o prodígio, o homem corre abatido para consultar os adivinhos. Um responde que isso tem relação com a cabeça do dono e que o perigo seria evitado com uma vítima sacrificial. Outro, porém, afirma-lhe que a esposa era adúltera e que os filhos eram anunciados ilegítimos, mas que era possível expiar com uma vítima maior. Para que dizer mais? Eles discordam com opiniões diversas e agravam a aflição do homem com aflição ainda maior.

¹⁹⁸ Nas narrativas biográficas de Esopo já comentadas no capítulo anterior, a morte do fabulista grego é resultante de um uso da fábula junto aos délficos que foi mal acolhido. Insistimos na impropriedade de **pressupor** que Fedro estivesse familiarizado com esses relatos, mas não deixa de ser tentadora a ideia de que a punição como consequência do uso da fábula já estivesse bem marcada numa tradição acessível ao poeta latino.

Estando ali Esopo, velho de bom faro,
 a quem a natureza nunca privou de argumentos:
 “Se queres expiar estes portentos, camponês”,
 ele diz, “dá mulheres aos teus pastores”¹⁹⁹.

15

Essa curiosa fábula fedriana tem uma formulação que se destaca pela sofisticação, entre as já apresentadas do *corpus*. A conexão do promítio (v. 1-2) com o que poderíamos chamar de uma introdução (v. 3) serve de exemplo. O promítio de teor gnômico é apresentado com certo distanciamento. Habita o terreno da fama (*fertur*), não sendo, então, elaboração de Fedro ou Esopo. Sendo assim, Fedro desenvolve uma narrativa que possui função eminentemente exemplificadora de um pensamento popular cuja motivação é, até então, desconhecida. Arroga para si a posição de pioneiro (*primum*, v. 3) no processo de elucidar o sentido do pensamento expresso no promítio, o que é, claramente, uma marca de imposição de sua autoridade enquanto criador literário, se pensarmos que isso significa criar uma fábula especialmente adequada. De fato, a única narrativa correspondente ao texto fedriano é encontrada, posteriormente, em Plutarco, no *Banquete dos Sete Sábios*, 149C-E, um relato bastante mais longo e detalhado que a fábula fedriana, contado de uma perspectiva interna, em que o filósofo Tales de Mileto (624-546 a.C.) assume o lugar de Esopo como examinador de um estranho portento manifesto no corpo híbrido de um bezerro pertencente a um jovem pastor. A despeito da nítida correspondência, não se pode afirmar que Plutarco tenha recorrido exclusivamente à versão fedriana para o seu desenvolvimento.

A aguda observância ao risco de se confiar nas aparências é uma postura que complementa uma caracterização nova oferecida a Esopo²⁰⁰. Libby (2010, p. 548) e igualmente Mann (2015, p. 123) observarão que a autoridade aqui conferida à figura de Esopo se relaciona com a capacidade de resolução de enigmas, uma característica que não fôra introduzida no perfil do fabulista lendário no livro anterior. Ademais, em posição relativa, até então, esta e a fábula anterior (*Ph.* II, 3), de certo modo, compartilham a característica de posicionar Esopo num momento bastante tardio do curso narrativo. Discordamos parcialmente de Mann (*ibidem*) pelo fato de a estudiosa considerar que Esopo não é, nesse contexto, associado ao proferimento de conselhos. Decerto, Esopo, aqui não é o contador de fábulas que encontramos marcadamente no livro I e não apenas oferece um dado novo com o objetivo de reorientar uma decisão de um personagem, como no livro II. Há uma interpretação que, primeiro, incide sobre o fenômeno em si (“As ovelhas pariram cordeiros com cabeça

¹⁹⁹ Tradução de nossa responsabilidade

²⁰⁰ Libby (2010, p. 547) elenca essa fábula entre outras dezessete em que o risco de se confiar nas aparências é literariamente desenvolvido e o sábio é caracterizado como aquele que consegue ver melhor através do risco de engano.

humana”, v.4-5) e, segundo, incide sobre as interpretações ilusórias daqueles que arrogam para si uma autoridade técnica sobre o fenômeno (Entre os exemplos narrativamente explicitados: (a) v. 7 “Isso tem a ver com a cabeça do dono”; (b) v. 9-10 “Esposa adúltera e filhos ilegítimos”)²⁰¹. Poderíamos chamar essas de coordenadas do enigma a ser resolvido por Esopo. Sua posição, ainda que contrária à dos advinhos, observamos com curiosidade, não descredibiliza suas leituras em totalidade. Esopo mescla aspectos de ambos à base da premissa de que há um portento a ser expiado, mas propõe como via de expiação uma atitude que incide diretamente sobre os possíveis agentes (os pastores) das ameaças destinadas ((a) o risco de vida e (b) o risco de conviver com um adultério e ganhar filhos ilegítimos) ao fazendeiro. Esopo resolve o enigma assumindo que há maior prudência em atuar junto aos homens e não junto à divindade.

Trata-se da primeira fábula em que Esopo está amplamente destituído de autoridade poética. Argumentamos com risco, ao dizer que, na fábula anterior, a partilha de alguma autoridade poética se encontra no equilíbrio do volume textual destinado a Fedro como redator e a Esopo como pronunciador da moral. Aqui, não há isonomia no volume textual atribuído a cada um, com Esopo estando associado apenas aos quatro versos finais da fábula. Em contrapartida, Fedro, ao introduzir Esopo na fábula, não poupa verve no encômio dirigido ao precursor, chamando atenção para suas virtudes investigativas e interpretativas a partir de um elogio (no v. 14) de feição definitivamente horaciana, como já notaram Hawkins (2014, p. 132) e Mann (*ibidem*). Fedro se refere ao seu precursor Esopo utilizando a mesma caracterização pela qual Horácio se refere ao seu precursor Lucílio em sua Sátira 1.4: *naris enunctae* (v. 8). Poderemos avaliar melhor as consequências desse eco horaciano ao fim da análise do livro III.

2.2.3.1.2 Fábula *Ph.III. 5*

Aesopus et Petulans

*Sucessus ad perniciem multos deuocat.
Aesopo quidam petulans lapidem impegerat.
“Tanto” inquit “Melior” Assem deinde illi dedit,
sic prosecutus: “Plus non habeo mehercule,
sed unde accipere possis monstrabo tibi;
eenit ecce diues et potens; huic similiter
impinge lapidem, et dignum accipies praemium.”
Persuasus ille fecit quod monitus fuit,
sed spes fefellit impudentem audaciam;*

5

²⁰¹ V.4-5:[...] *peperunt, oues/agnos humano capite*[...]; v.7:*Hic pertinere ad domini respondet caput*; v.9-10 : [...]*coniugem esse adulteram,/Et insitivos [...] liberos,*

comprehensus namque poenas persoluit cruce.

10

Esopo e o insolente

O sucesso conduz muitos à ruína.

Certo insolente atirou uma pedra contra Esopo

“Melhor agora!”, disse Esopo e deu-lhe um asse em seguida

e assim prosseguiu: “Por Hércules, não tenho mais...

Mas te mostrarei onde podes conseguir.

5

Aí vem! Um rico e poderoso; joga nele uma

pedra também e recebe seu prêmio digno.”

Convencido, ele fez o que foi aconselhado,

mas a expectativa enganou-lhe a audácia impudente;

e, de fato apanhado, cumpriu a pena na cruz²⁰².

10

Trata-se de uma fábula sem correspondentes na tradição (Adrados, 1999, p. 157). Não seria o caso de assumir prontamente que se trata de um definitivo acréscimo de Fedro à tradição. Contudo, havendo para ela um modelo, ele foi perdido. Adrados (2003, p. 401) afirma que se trata de uma fábula mais recente na tradição do gênero, sem oferecer grande detalhamento para isso.

Um promítio curto abre a fábula em que temos Esopo, mais uma vez, como uma personagem sem responsabilidade pela narrativa da fábula. Fedro não despende adjetivos com a personagem do fabulista durante o texto, uma estratégia importante tendo em vista que estamos diante de uma fábula cujo efeito parece ser o de identificar a surpresa enfrentada pela personagem que contracena com Esopo com a surpresa enfrentada pelo leitor como desfecho da tão peculiar atuação narrativa da personagem esópica. Paira certo estranhamento quando a expectativa de um confronto, uma mínima contraposição entre o (até então) fabulista e seu agressor, não é satisfeita. Ao esboçar uma reação serena à agressão, Esopo, em certo sentido, capta boa disposição de seu agressor, torna-o receptivo ao seu discurso e manipulável pelos seus conselhos e sugestões. Induzindo o agressor a selar sua própria punição, a personagem agredida exhibe uma postura espirituosa ainda nova no fabulário. De um lado, a expectativa de mais dinheiro para o agressor é traída e o leitor, que não sabe o que há por trás da maquinação esópica, vê o protagonista forjar a cena de um crime e forçar a justiça de um modo algo perverso.

Essa face picaresca de Esopo, não estranha ao seu inventário de apresentações, é endossada pelo seu tom irônico ao iludir. Na expectativa de mais um asse, o agressor ganha outro “prêmio digno” (*dignum... praemium*, v. 7)²⁰³.

²⁰² Tradução de nossa responsabilidade.

A pós-posição de uma reação antagonista de Esopo, por fim, nos parece um sinal claro da reiteração, por parte do autor Fedro, de uma sabedoria prática como característica dessa personagem. É uma conclusão que se tira, evidentemente, de uma escassez de elementos textuais sobre a caracterização de Esopo. Fedro fala pouco sobre a personagem de seu modelo, para além de como ela age. A fim de acomodar a verossimilitude do relato no efeito da leitura, é necessário um exercício de completar o silêncio fedriano com suposições baseadas no ritmo dos eventos do texto e em caracterizações de Esopo anteriores no fabulário. É nessa medida que nos ocorre a impressão de que o desfecho da situação na qual Esopo está envolvido tivesse sido submetido a uma rápida, tácita e natural leitura interpretativa. A personagem esópica, aqui, precisa desempenhar uma postura interpretativa diferente daquela responsável por desvendar o mistério do rebanho prodigioso para, de maneira parecida, sustentar alguma forma de apaziguamento do elemento desordenador que leva ao “conflito” responsável pelo enredo da fábula.

Notamos aqui um Esopo protagonista que não possui qualquer responsabilização poética e moral (no sentido de expressão textual, o qual temos considerado em nossas análises). Fedro assume essa responsabilidade e desloca a personagem lendária para a posição de matéria poética e de potencial exemplo (ainda que a valoração de Esopo não ocorra pela expressão, pela adjetivação, mas pela eleição do motivo).

2.2.3.1.3 Fábula *Ph.III. 14*

De Lusu et Seueritate

*Puerorum in turba quidam ludentem Atticus
Aesopum nucibus cum uidisset, restitit
et quasi delirum risit. Quod sensit simul
derisior potius quam deridendus senex,
arcum retensum posuit in media uia; 5
“heus!” inquit “sapiens, expendi qu²⁰⁴ fecerim.”
Concurrat populus. Ille se torquit diu
nec quaestiones positae causam intellegit.
Nouissime succumbit. Tum uictor sophós:
“cito rumpes arcum semper si tensum habueris; 10
at si laxaris cum uoles erit utilis.
Sic lusus animo debent aliquando dari,
Ad cogitandum melior ut redeat tibi”.*

²⁰³ É uma característica esópica que será melhor desenvolvida no romance biográfico, *Vida de Esopo*, de redação posterior a Fedro, sobre a qual não comentaremos neste trabalho.

²⁰⁴ É essa a forma do advérbio registrada nos manuscritos.

Sobre jogo e severidade

Um ateniense, tendo visto Esopo brincando
 com nozes no meio de uma multidão de garotos, parou
 e riu-se como se de um lunático. Percebendo isso,
 o velho Esopo, mais zombeteiro que zombável,
 pôs um arco retesado no meio da rua 5
 e disse: “Escuta, entendido! Explica por que eu fiz isso!”
 O povo se aglomera. Por muito o ateniense se atormenta,
 mas não sabe a resposta para a pergunta feita.
 Por fim, desiste. Então o sábio, vencedor, diz:
 “Se mantiveres o arco sempre retesado, logo romperá.
 Mas se o relaxares, ele será útil quando quiseres.
 Assim, vez ou outra, devem ser dadas distrações ao espírito 10
 Para que retornes melhor ao pensar.”²⁰⁵

Esopo preserva aqui o grau de protagonismo da fábula anterior. Possui uma centralidade narrativa que não é fruto da modificação de qualquer outra fábula encontrada na tradição. Adrados (2003, p. 507) corrobora essa leitura, mas estabelece uma remissão entre Fedro e passagens em Heródoto (*História*, II, 73) e Ovídio (*Epistulae ex Ponto*, 4.91-92) em que estes dois autores comentam sobre a necessidade de relaxar um arco para que ele não quebre (como no v. 11 da fábula). É, entretanto, cedo para descartar a existência de uma fábula-modelo perdida (na qual Esopo não estaria presente) e assumir que Fedro teria transformado em fábula a sabedoria de mundo veiculada em Heródoto e Ovídio.

É digna de atenção a peripécia que Fedro introjeta na narrativa. Esopo, ao ser provocado e dragado de seu estado (o que também encontramos na fábula anteriormente discutida), lança mão de sua inteligência prática para não só reverter a situação na qual foi colocado, mas também para, de certo modo, dar continuidade ao ambiente lúdico que lhe foi perturbado. Trata-se, igualmente, em medida sutil, de uma interpretação rápida da contingência que propicia o cenário de conflito que justifica a fábula. Ao colocar o arco retesado no meio da rua (é estranho que ele estivesse convenientemente ao alcance, mas uma quantia enxuta de informações ainda é justificável pela *brevitas fedriana*), Esopo envolve o seu caçador num enigma, num ambiente de disputa que tem similaridade, ainda que tematicamente remota, com a atividade lúdica da qual partilhava com as crianças antes de se tornar alvo de chacota²⁰⁶. Com um imperativo (*Expendi*, v. 6), Esopo cria um potencial espetáculo, uma competição que atrai a atenção de um público (*Concurrat Populus*, v. 7) e na qual ele e seu ofensor estão envolvidos. A resposta à pergunta de Esopo não pode ser respondida e Esopo, conforme diz o narrador de Fedro, “vitorioso” (v. 9), finaliza o jogo travado selando sua astúcia pela afirmação de sua autoridade moral nos três versos finais. É

²⁰⁵ Tradução de nossa responsabilidade.

²⁰⁶ Pelo que comenta Andreu-Cabrera (2010, p. 343), há proximidades entre este e o jogo de bolas de gude, com o qual estamos hodiernamente familiarizados.

natural concluirmos para além do material textual da fábula que Esopo conduz seu opositor ao mesmo ridículo no qual fôra enquadrado ao início da fábula. De outro lado, porém, o elogio à descontração e ao lazer para a manutenção da razão casa-se de forma estranha com uma situação iniciada por um gesto (maldoso) de riso. Mas o objetivo moral, em última instância, está claro e cumprido. Se a crítica às intermitências da razão vem sob a forma de troça, eventualmente, um silêncio de constrangimento revelará o que é de fato a inépcia de uma mente que trabalha mal, estando cansada.

Esopo retoma o seu papel tradicional de proferir a única sentença moral da fábula, no endomítio de três linhas, ao final. É uma personagem, não mais um conselheiro, como Kristin Mann (2015, p. 123) tem precisão em observar. Ao mesmo tempo, ao executar sua intervenção sobre a injúria sofrida, Esopo não atua de forma tão maliciosa, como na fábula anteriormente discutida. Seu papel tem um teor mais educativo do que punitivo, se bem que observada a grande diferença de natureza entre os atos dos seus opositores nesta e na fábula *Ph.III.5*. Trata-se, por fim, da primeira narrativa a incluir Esopo, neste livro do fabulário, em que o narrador de Fedro não tem responsabilidade direta por proferir a sentença moral.

2.2.3.1.4 Fábula *Ph.III.19*

Aesopus ad Garrulum

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

Esopo ao falastrão

Como Esopo era o único fâmulo de um senhor, foi ordenado que ele preparasse o jantar mais cedo. Sendo assim, procurando fogo, percorreu várias casas e enfim encontrou onde acendesse a lareira. Então, encurtou o caminho, mais longo para ele que circulava, e pôs-se a voltar direto pelo fórum. Porém, um certo falastrão gritou da multidão: “Esopo! No sol a pino, que fazes com a luz?” “Procuro algum homem”, disse, e com pressa voltou para casa. 5

Se aquele importuno trouxe isso à mente
 decerto notou que não parecia um homem ao velho
 tendo sem conveniência gracejado com um ocupado²⁰⁷.

10

À maneira da fábula *Ph.* II.3, Adrados (1999, p. 144) acredita que Fedro tenha operado uma adaptação de um tema cínico. Esopo, como se tornou costumeyiro no livro III, foi feito o personagem principal de uma fábula e pela primeira vez no fabulário é representado na posição de escravo, associada às narrativas tradicionais que abordamos nos capítulos anteriores. Ainda que não possamos falar de uma situação cômica no sentido íntimo, por exemplo, à comédia plautina, Esopo, encarregado do jantar de seu senhor, lembra vagamente nesse papel jâmbico, já que sem a representação intencionalmente cômica, um *servuus currens*, que tem de se virar para resolver uma questão patronal. O narrador fedriano destina um volume narrativo considerável à justificação do encontro com o importuno. Tamanha pormenorização está longe de ser usual nas narrativas anônimas e seria possível, inclusive, argumentar em favor de sua prescindibilidade para os propósitos da narrativa. Mas não há motivo para tentar negar a carga de verossimilhança que os versos 5-7, em específico, introjetam na narrativa. Com a informação de que Esopo precisou passar por uma parte muito movimentada da cidade, depreendemos uma maior possibilidade de que ele tenha vivido a chateação em questão. O homem que o grita, grita da multidão (*ex turba*, v. 6), tem plateia e portanto, maior motivação para fazer o que faz, a quem faz.

À personagem de Esopo não é atribuída qualquer autoridade sobre a criação do poema e sobre a sentença moral, depreendida da fábula apenas pela interpretação fornecida pelo próprio narrador, Fedro, que se posiciona em termos de discurso, ao final da fábula, de forma mais detida do que nas anteriores ao expressar *uerbatim* a interpretação adequada da situação vivida por Esopo. Antes importunado no lazer, Esopo agora é importunado no trabalho, sem, contudo, submeter o homem inoportuno a uma situação de constrangimento. Deixa-lhe uma resposta ambígua e abandona o cenário com pressa. O narrador, então, se manifesta com forte presença para colocar em dúvida se houve entendimento por parte do homem inoportuno. Em outras palavras, o narrador põe em suspeição a capacidade do antagonista de Esopo ser um intérprete competente da ironia que lhe foi lançada (*Hoc si molestus ille ad animum rettulit*, v. 10). Investe, então, nos três versos finais da fábula, em provar sua capacidade exegética, ao articular o contexto em que se processa a estranha comunicação entre o fabulista lendário e seu caçador e as falas que preenchem essa comunicação. Ainda que a narrativa se encerre

²⁰⁷ Tradução de nossa responsabilidade.

com uma passagem metalinguística comentando o que foi recém-narrado, está bastante claro que não temos aqui o formato sentencial encontrado, por exemplo, no promítio da fábula anterior. Ademais, o narrador não se preocupa em expor um raciocínio moral, gnômico ou de natureza vizinha que detenha um caráter universalizante. Trata-se de uma interpretação que parte do material narrativo e retorna a ele sem, formalmente, oferecer um exemplo para o eventual leitor. A interpretação que leva a extração desse exemplo não está expressa, de modo que cabe ao leitor o papel de formalizá-la para si. Esopo deixa no ar uma frase ambígua como resposta a um homem desagradável e sai do fórum com pressa, sem explicá-la. O narrador fedriano a interpreta também deixando no ar uma leitura da fábula, sem explicitar sua funcionalidade em circunstâncias mais gerais, e abandona o texto com pressa. É esperado que o leitor a retenha em mente.

2.2.3.2 Conclusão

O livro III representa uma guinada notável na introdução de Esopo. Em primeiro lugar, sua personagem, entre as fábulas em que está presente, nunca é associada à autoria ou à narração de fábulas, como é típico do primeiro livro. Suas virtudes interpretativas e corretivas como uma personagem periférica têm espaço apenas na fábula *Ph.* III.3, em que, à maneira da única fábula do segundo livro *Ph.* II.3, ele tem uma aparição repentina com a função de orientar uma ação das personagens principais da história. Contabilizada como única exceção, *Ph.* III.3, em todas as fábulas a personagem esópica tem algum grau de protagonismo. Discordamos parcialmente de Kristin Mann (2015, p. 123): a personagem de Esopo é forte. Contrariamente ao que as palavras da autora permitem entender, não se trata de uma personagem qualquer (“another character”). Seu grau de agência narrativa tem vigor sob a pena autoral de Fedro, enquanto lhe é totalmente subtraída a autoridade poética.

Há algumas regularidades dignas de observação. Este é o primeiro livro em que Esopo é explicitamente qualificado como escravo em uma fábula (*Ph.* III.19): é uma característica esperada em um prólogo no qual a vinculação entre a fábula e a escravidão é explorada. E se, de um lado, o escravo até então fabulista perde seu lugar como contador de fábulas, Fedro ocupa amplamente essa posição, ecoando justamente o primeiro prólogo em que ele dá informações biográficas de alta relevância a seus leitores.

É discutível se, ao representar Esopo na fábula *Ph.* III.5 como uma personagem rebaixada pela agência de outra, Fedro tinha em mente sugerir o entendimento de que a

personagem de seu modelo, nessa ocasião, é um escravo. Kristin Mann (2015, p. 171), ao fazer a defesa desse estatuto de Esopo, se ampara na proposta de Hawkins (2014, p. 131) de que a personagem injuriada é a figura mais baixa num plano de relações hierarquizadas a partir da vulnerabilidade. Esopo, agredido pelo homem, torna-se, simbolicamente, inferior e, por isso, passa a gozar de uma condição favorável para que seja metaforicamente lida como a de um escravo. Para além disso, pensando a fábula como meio de comunicar mensagens codificadas entre escravos (como sugerido no prólogo ao terceiro livro), a autora afirmará que a narrativa *Ph.* III, 5 pode ser incluída numa categoria elaborada pelo antropólogo James Scott (1990) intitulada “fantasias de vingança escrava” (“slave revenge fantasy”),

A fundação da argumentação de Mann não é plenamente sólida, apesar dos pontos eloquentes e do fato de a escravidão ser um assunto completamente redimensionado neste livro do fabulário. Esopo, nesta fábula, contudo, não é denominado escravo em qualquer momento. Independentemente, acreditamos que, se a fábula tem a intenção de debater relações de poder a partir da dramatização da vingança, seria amplamente desinteressante para Fedro nomear a condição social do vingador, tendo em vista que isso seria capaz de amortizar o efeito do que o mesmo antropólogo James Scott (1990, pp. 2-4) chamou de “transcrição oculta” (em oposição a uma “transcrição pública”), uma codificação da comunicação estabelecida de modo a impedir que os desníveis sociais dos potenciais ouvintes de uma mensagem levem certo emissor a ser punido pelo que fala. Uma fábula em que se critica a injustiça corre risco de censura e silenciamento no momento em que a figura injustiçada é identificada como sendo escrava.

Ao menos com base no que autor latino diz sobre si no prólogo, driblar a censura, a partir do terceiro livro, ganha urgência. Sendo assim, há uma disjunção entre um significado primeiro, de caráter público (uma “transcrição pública”), ou seja, expresso abertamente e representado por uma moral incapaz de ferir diretamente a natureza da relação entre um subordinado e seu superior (a moral denunciaria: “O sucesso conduz muitos à ruína”, v.1) e um significado segundo, de caráter velado (uma transcrição oculta), uma vez que porta uma perigosa intencionalidade crítica a um determinado regime de relações, na qual Esopo, na posição de inferioridade, é simbólica e injustamente punido por alguém posicionado em nível hierárquico superior e se vinga através de um engodo elaborado com genialidade.

A respeito de uma questão adjacente, é digno de nota que em todas as fábulas finais, em que Esopo sofre alguma forma de perturbação, ocorre uma retribuição proporcionalmente maior à agressão sofrida. Uma pedra acertada culmina em uma crucificação, uma provocação em um momento de entretenimento se torna uma humilhação pública, uma pergunta

dispersiva recebe uma resposta rude e irônica. Todos os perturbadores são, fundamentalmente, figuras sem ocupação aparente, por mais que essa informação só seja trazida à tona na fábula *Ph.* III.19. Nesse cenário, tanto a fábula “Esopo e o Falastrão” (*Ph.* III.19) quanto a fábula “Sobre o jogo e a severidade” (*Ph.* III.14) apresentam o trabalho como algo, em certa medida, limitador. Aquela, por defender o lazer como algo reparador, e esta, por defender a importância de não se importunar um *occupatus*. O eco a partir do que encontramos no prólogo é nítido. O narrador de Fedro é capaz tanto de demonstrar compreensão e respeito a um homem envolvido em seus negócios, como é o caso de seu próprio patrono, Êutico, quanto de sugerir que o entretenimento e o descanso mental (que talvez um *libellum* de fábulas exigisse como caminho até o umbral, a morada, das musas) são muito proveitosos para uma relação mais efetiva com o trabalho.

2.2.4 Livro IV

Prologus: poeta ad Particulonem (IV, pr.)

<i>Cum destinasset terminum operi statuere, in hoc ut aliis esset materiae satis, consilium tacito corde damnavi <meum>. nam si quis etiam talis est tituli <appetens> quo pacto diuinabit quidnam omiserim?</i>	5
<i>an alii id ipsum famae tradere, sua cuique cum sit animi cogitatio colorque proprius? Ergo non leuitas mihi, sed certa ratio causam scribendi dedit.</i>	
<i>Quare, Particulo, quoniam caperis fabulis (quas Aesopias, non Aesopi, nomino, quia paucas ille ostendit, ego plures fero usus uetusto genere sed rebus nouis), quartum libellum cum uacaris perleges.</i>	10
<i>Hunc obtrectare si uolet malignitas, imitari dum non possit obtrectet licet.</i>	15
<i>[mihi parta laus est quod tu, quod similes tui] [uestras in chartas uerba transfertis mea,] [digna ut quae longa iudicetis memoria;] [inlitteratum plausum non desidero]</i>	20

Prólogo: o poeta a Partículo (IV, pr.)

Como eu planejara fixar o fim da obra, a fim de que restasse para outros matéria o bastante, condenei minha decisão de coração calado, pois se há alguém inclinado a tais assuntos, de que modo adivinharia o que eu omiti?	5
Ou, e se outros desejassem levar o mesmo ao renome,	

já que pra cada um há moção de espírito
 e estilo próprio? Logo, não uma leviandade,
 mas certa razão deu-me pretexto de escrever.
 Por isso, Partícuro, já que estás tomado pelas fábulas 10
 (As quais denomino Esópicas, não de Esopo,
 pois ele expõe poucas, eu trago mais,
 valendo-me de um velho gênero mas com temas novos),
 devorarás o quarto livrinho quando folgares.
 Se a má índole quiser difamá-lo, 15
 é lícito que o censure, ainda que não possa imitá-lo.
 [Alcançei a glória, pois tu, pois os semelhantes a ti]
 [transcreveis minhas palavras em vossos escritos]
 [como palavras que julgueis dignas de perene memória.]
 [Não quero aplausos iletrados]²⁰⁸. 20

A grande novidade a figurar no prólogo ao quarto livro é que Fedro parece esboçar menos insegurança e aborrecimento frente aos acidentes de recepção da sua obra. A repentina mudança de desígnio com relação ao número de livros é acometida por marcas de um altruísmo frente à atividade literária em torno de Esopo. Três livros de poesia deixariam material de Esopo para que outros *aemulatores* dessem continuidade a uma tarefa na qual Fedro fôra pioneiro. Já nesses primeiros versos, o autor latino insinua a mudança de direção criativa da emulação para uma maior autonomia, a qual será certificada entre os versos 11 e 13. As fábulas não são mais de Esopo, são Esópicas, transcendem os temas iniciais legados pelo criador da matéria (*Ph. I.Pr.1*). Agora que Fedro consolidou seu “estilo próprio” (v.7) é também um *auctor* em um sentido que pertencia apenas a Esopo; é justificável um quarto *libellum*.

O novo patrono de Fedro, Partícuro, parece ser um apreciador mais manifesto da obra das fábulas, mas o fabulista não nos isenta de dúvidas ao camuflar com o que informa haver de ser um potencial entusiasmo do patrono (*perleges*, v. 14) o dado de que, como Êutico, Partícuro é um *negotiator* e, portanto, um ocupado (*cum uacaris*, v. 14). Devemos confiar na sinceridade do fabulista quando ele divide com o público o estatuto da recepção de sua obra?²⁰⁹

Seu costumeiro conflito com a crítica reaparece embebido na auto-afirmação de um trabalho criativo bem-sucedido (de fato, desenvolvida nos versos finais, em que, além de pressentir sua imortalidade literária, Fedro, de sobra, desdenha do indesejado público vulgar à

²⁰⁸ Tradução de nossa responsabilidade.

²⁰⁹ Kristin Mann (2015, p. 125) oferece uma proposta interpretativa importante para a figura deste patrono de Fedro: além de a personagem histórica ser desconhecida, o antropônimo *Particuro* não é atestado. Há apenas uma ocorrência do vocábulo, em um dicionário de Nonnus Marcellus (6.20), que define *Particulones* como “coherdeiros”. A estudiosa percebe a adequação de que, ao copiar as obras de Fedro para sua biblioteca, Particuro se torna co-herdeiro da fama angariada pelo trabalho de Fedro.

maneira horaciana). A crítica, agora, é incapaz de desmoralizar um poeta que atingiu um patamar de inimitável qualidade criativa.

2.2.4.1 – Análise das fábulas

2.2.4.1.1 Fábula *Ph. IV. 5*

Poeta

*Plus esse in uno saepe quam in turba boni,
narratione posteris tradam breui.
Quidam decedens tres reliquit filias,
unam formosa et oculis uenantem uiros,
at alteram lanificam et frugi rusticam, 5
deuotam uino tertiam et turpissimam.
Harum autem matrem fecit heredem senex
sub condicione, totam ut fortunam tribus
aequaliter distribuatur, sed tali modo:
“Ni data possideant aut fruantur”; tum “simul 10
habere res desierint quas acceperint,
centena matri conferant sestertia.”
Athenas rumor implet, Mater sedula
iuris peritos consulit; nemo expedit
quo pacto ni possideant quod fuerit datum, 15
fructuet capiant; deinde quae tulerint nihil
quam ratione conferant pecuniam.
Postquam consumpta est temporis longi mora
nec testamenti potuit sensus colligi,
fidem aduocauit iure neglecto parens. 20
Seponit moechae uestem, mundum muliebrem,
lauationem argenteam, eunuchos, glabros;
lanificae agellos, pecora, uillam, operarios,
boues, iumenta et instrumentum rusticum;
potrici plenam antiquis apothecam cadis, 25
domum politam et delicatos hortulos.
Sic destinata dare cum uellet singulis
et adprobaret populus, qui illas nouerat,
Aesopus media subito in turba constituit:
“O si maneret conditio sensus patri, 30
quam grauitur quod uoluntatem suam
interpretari non potuissent Attici”
Rogatus deinde soluit errorem omnium:
“Domum et ornamenta cum uenustis hortulis
et uina uetera date lanificae rusticae; 35
uestem uniones, pedisequeos et cetera
illi adsignate uitam quae luxu trahit;
agros et uillam et pecora cum pastoribus
donate moechae, nulla poterit perpeti
ut moribus quid teneat alienum suis. 40
Deformis cultum uendet ut uinum paret;
agros abiciet moecha ut ornatum paret;
at illa gaudens pecore et lanae dedita*

*quacumque summa tradet luxuriam domus.
Sic nulla possidebit quod fuerit datum,
et dictam matri conferent pecuniam
ex pretio rerum quas uendiderint singulae.”
Ita quod multorum fugit imprudentiam
unius hominis repperit sollertia.*

45

O Poeta

Contarei aos pósteros em uma breve narrativa
não raro haver mais virtude num único homem do que numa multidão.
Um homem exânime deixava três filhas:
uma formosa e que paquerava com olhares os homens,
outra, fiadeira de lã e simples camponesa, 5
e a terceira, devota ao vinho e horrenda.
O velho, então, tornou a mãe destas herdeira
sob a condição de que repartisse toda a fortuna entre
as três igualmente; mas deste modo:
“Que não possuam ou usufruam dos legados”; depois, “logo que 10
deixarem de ter os bens recebidos,
que destinem à mãe cem mil sestércios, cada”.
O boato tumultua Atenas, a mãe zelosa
consulta os peritos da justiça; ninguém explica
de que modo “não possuam” o que fôra dado, 15
ou usufruam; daí, de que maneiras as que nada
receberam dariam dinheiro?
Depois que um longo tempo de mora foi consumido
e não se pôde conhecer o sentido do testamento, 20
ignorado o direito, a mãe apelou para a boa-fé;
separa para a namoradeira vestidos, adornos femininos,
banhos prateados, eunucos, escravos glabros;
para a fiadeira, campinhos, rebanhos, fazenda e operários,
bois, animais de carga e instrumentos agrários;
À bebum, a adega cheia de antigos cados, 25
uma casa bem cuidada e viçosos jardins.
Assim, como queria dar a cada uma o destinado
e aprovava o povo, que as conhecia,
Esopo apareceu de súbito, no meio da multidão:
“Ó, se restasse sentimento ao pai sepultado, 30
Levaria muito a mal que sua vontade não
pôde ser interpretada, atenienses!”
A seguir, interrogado, esclareceu o erro de todos:
“A casinha, a mobília com os formosos jardimzinhos,
e os vinhos velhos, dá para a fiadeira camponesa; 35
o vestido, as pérolas, os lacaio e o resto
destina àquela que leva a vida com luxo.
Os campos, o rancho e o rebanho com os pastores,
dá à bêbada; nenhuma poderá suportar 40
possuir algo alheio aos seus costumes;
a feia venderá os enfeites para conseguir vinho;
a namoradeira abdicará dos campos em prol de adornos;
já a que se alegra com os rebanhos e é dedicada à lã
cederá a casa de luxo por qualquer soma.
Assim, ninguém possuirá o que lhe for dado 45
e destinarão à mãe o devido dinheiro
a partir do valor dos bens que cada uma vender”.
E assim a solércia de um só homem

encontra o que escapa à imprudência de muitos²¹⁰.

Essa narrativa pode, eventualmente, levantar algum debate acerca de sua filiação genérica na ocasião de um olhar crítico excessivamente apegado às tradicionais curtas extensões – como havia sido a tônica entre os exemplos já abordados – e a certos temas. O núcleo temático da fábula é essencialmente cívico e jurídico. Um assunto inicialmente privado, sem resolução, que migra para uma esfera pública. No que se refere à extensão, essa não é a primeira longa fábula de Fedro, que já no seu primeiro livro traz como segunda narrativa a já abordada fábula “As rãs pedem um rei” (*Ph.* I.2), com seus trinta versos, dobrando o número aproximado da moda amostral do fabulário completo, que se divide entre 10 e 15 versos. No mais, verificamos fábulas de longa extensão antes de Fedro, em Calímaco, cuja narrativa “O Louro e a Oliveira”, encontrada em um fragmento do quarto jambo extante, chega a atingir 90 versos²¹¹. A fábula de Fedro não é exatamente inovadora por essa característica que, de outro lado, é anunciada ironicamente pelo próprio narrador. O que Fedro almeja ao introduzir uma fábula de 49 versos como sendo uma “narrativa breve” (*narratione...tradam breui*, v.2)?

Há, também, o motivo da controversa partilha de bens determinada pelo testamento. Adrados (2003, p. 543) não indica fábulas correspondentes a essa e atesta seu distanciamento da forma fabulística tradicional, mas também reconhece que aqui Esopo assume seu papel costumeiro de solucionador de enigmas, encontrado em fábulas do livro III. Temos condições de investir na hipótese de essa ser uma criação genuinamente fedriana por um dado de correlação indireta. Catherine Salles (2010, p. 20), tecendo considerações sobre a sociologia literária do século I d.C. assim dirá:

Por causa da forte desnatalidade entre as classes privilegiadas de Roma, que provoca a ausência de herdeiros diretos, as fortunas passam de uma família a outra e, inquietante ou burlesco, a personagem do “captador de testamentos” realiza uma entrada forçada na sociedade e literatura do século primeiro [d.C.]²¹²

Não é esse o cenário em que se engendra a fábula fedriana, mas, nessas condições, podemos compreender a permeabilidade da literatura do contexto em que nosso poeta se

²¹⁰ Tradução de nossa responsabilidade.

²¹¹ Temos em mente a tradução elaborada por Cuenca y Prado et Sánchez (1980), publicada pela Editorial Gredos.

²¹² Tradução nossa a partir de: “À cause de la forte denatalité dans les classes aisées de Rome, qui provoque l’absence d’héritiers directes, les fortunes passent d’une famille à l’autre e, inquiétant ou burlesque, le personnage du ‘captateur de testament’ fait une entrée forcée dans la société et littérature du 1er siècle”.

encontra a este tema, entre uma série de outros jurídicos e legais, já atestados na obra fedriana²¹³. Temos um brevíssimo promítio, ocupando os dois primeiros versos, em que a fábula é introduzida e colocada a serviço da exemplificação de uma proposição: “Não raro, há mais virtude num único homem do que na multidão”. Além disso, no que parece ser uma característica inédita à tradição do gênero, tendo já apresentado o promítio, Fedro encerra a fábula reforçando-o através de um epimítio de conteúdo muito similar, nos dois versos finais da fábula. O manejo das características que temos considerado em nossas análises é de natureza muito parecida ao daquele encontrado na fábula *Ph. III, 3*. Esopo não tem o protagonismo imediatamente afirmado ao início da fábula. Sua função de intérprete é incorporada com um ar de contingência, já que aparece “de súbito” (*subito*, v. 29) na multidão, perplexo com o rumo da decisão patrimonial. Apesar de se dirigir à multidão com um tom de severidade, enfatizando a gravidade do erro interpretativo no testamento, a autoridade para o proferimento da sentença moral tal qual considerada em nossas análises é do narrador de Fedro, responsável por reconhecer e transmitir no promítio e no epimítio um entendimento totalizante da narrativa, cuja aplicabilidade, potencialmente, seria não apenas particular, como conclusão do evento narrativo, mas, em medida difícil de ser mensurada, mais universal, podendo servir como crivo de avaliação para outras circunstâncias humanas. Esopo, então, não sendo o poeta, ou o responsável pela extração de um propósito moral da situação narrativamente exposta da qual faz parte, é, com excelência, colocado na posição de um virtuoso exegeta. Ainda que o fabulista lendário não seja o principal afetado pelo conflito subjacente à trama, como vemos nas fábulas imediatamente anteriores a essa, Esopo não é uma personagem menor para que o narrador de Fedro dê voz à sofisticada elaboração narrativa do autor, nunca tão rica em detalhes, em decorrência, aqui, da necessidade de “inventários”, característica que tendemos a associar a testamentos.

2.2.4.1.2 Fábula *Ph.IV.7*

Fedrus

*Tu qui, nasute, scripta destringis mea
et hoc iocorum legere fastidis genus,
parua libellum sustine patientia,*

²¹³ Edward Champlin (2005), em um apêndice ao seu fundamental artigo “Phaedrus the fabulous”, realiza uma listagem de ocorrências de assuntos jurídicos em Fedro.

seueritatem frontis dum placo tuae.
En in coturnis prodit Aesopus nouis. 5
Vtinam nec umquam Pelli in nemoris iugo
pinus bipenni concidisset Thessala,
nec ad professae mortis audacem uiam
fabricasset argus opere palladio ratem,
inhospitalis prima quae ponti sinus 10
patefecit in perniciem graium et barbarum!
Namque et superbi luget aetae domus,
et regna peliae scelere medeae iacent,
quae saeuum ingenium uariis inuoluens modis
illinc per artus fratris explicuit fugam, 15
hic caede patria peliadum infecit manus.
Quid tibi uidetur? "hoc quoque insulsum est" ait
"falsoque dictum; longe quia uetustior,
iusti qui uindicauit exemplum imperi,
aegeas Minos classe perdomuit freta." 20
*Quid ergo possum facere tibi, lector Cato*²¹⁴,
si nec fabellae te iuuant nec fabulae?
Noli molestus esse omnino litteris,
maiores exhibeant, ne tibi molestiam.
hoc illis dictumst, qui stultitia nausiant 25
et ut putentur sapere caelum uituperant.

Fedro

Tu, que, sabixão, criticas meus escritos
 e tens repugnância de ler tal tipo de gracejos,
 resiste a este livrinho com alguma paciência,
 enquanto amenizo o rigor em tua frente.
 Eis que Esopo se apresenta em novos coturnos: 5
 “Pudera nunca ter tombado o pinheiro tessalo
 a golpes de bipene no topo pélio
 e nem Argo, por obra de Palas, ter forjado,
 para a audaz viagem de uma morte professa, a nau
 que, antes, revelou a baía do Ponto inóspito 10
 para a ruína dos gregos e dos bárbaros!
 E, de veras, não apenas a casa do altivo Eta lastima,
 também os reinos de Pélias padecem com o crime de Medeia,
 quem, encobrando o perverso gênio de várias formas,
 De lá, arranjou uma fuga com os membros do irmão, 15
 maculou aqui as mãos Pelíadas com o assassinio do pai”.
 O que te parece? “Isso também é insosso”, dizes,
 “e contado erroneamente; porque, de longe mais antigo,
 Mínos, que vingou o modelo de poder justo,
 domou com uma esquadra os estreitos egeus”. 20
 O que posso fazer por ti, então, leitor Catão,
 se não te agradam nem gracejos nem enredos?
 Não sejas completamente ferino com as letras
 para que elas não te causem mal maior.
 Isso foi dito àqueles que por estupidez se enfaram 25
 e, a fim de se estimarem sábios, depreciam o céu²¹⁵.

²¹⁴ Curiosamente, a associação entre o austero escritor romano Marco Pórcio Catão e a rigidez crítica de um leitor não é exclusividade do texto fedriano. Encontramos no capítulo 132 do *Satyricon*, de Petronônio, um poema proferido pela personagem Encólpio que tem as seguintes linhas iniciais: “*Quid me constricta spectatis fronte Catones/damnatisque nouae simplicitatis opus*” – “Por que me olhais com a testa franzida, Catões, e condenais uma obra de fresca simplicidade?”.

²¹⁵ Tradução de nossa responsabilidade.

Uma via de entendimento para a peculiaridade em curso nessa fábula é o de cotejá-la com um recurso denominado “enriquecimento genérico”. O teórico Stephen Harrison (2007b, p. 1) assim o descreve:

Eu defino “enriquecimento genérico” como o modo pelo qual textos genericamente identificáveis ganham profundidade e textura a partir de detalhada confrontação com textos que parecem pertencer a outros gêneros literários e a partir da inclusão de elementos destes textos.²¹⁶

Trata-se, segundo o autor, de uma prática compositiva corrente já no período helenístico e que é incorporada pela literatura augustana, tendo os poetas Virgílio e Horácio como seus expoentes fundamentais – o que não implica que outros autores não tenham explorado essa estratégia. Horácio que, como tivemos oportunidade de conhecer no subcapítulo I.2, é herdeiro de ideias estéticas cultivadas no helenismo, sugere, entre novidades das poéticas pós-aristotélicas, a possibilidade de que um gênero incorpore características de outros gêneros. Assim Harrison (2007b, p. 11) compreende a passagem *A.P.* 93-98, em que o poeta latino faz a ressalva de que a comédia, às vezes, eleva seu tom e que as personagens trágicas Tiestes e Peleu, eventualmente, lamentam em linguagem prosaica. O próprio estatuto das *Epistulae* horacianas – como comentamos nessa mesma ocasião –, pela natureza do *sermo*, que define o modo de apresentação articulado entre o gênero satírico, o gênero epistolar e o seu caráter épico-didático, parece pressupor uma compreensão à luz do “enriquecimento genérico”.

Essas condições aproximam Fedro e Horácio; manifestam a existência de uma vinculação forte entre o fabulista e preceitos do poeta de Venússia inclusive no recurso ao “enriquecimento genérico”. No imediato início da fábula, o narrador fedriano, como de costume, expõe uma contrariedade crítica ao longo dos quatro primeiros versos, mas de uma perspectiva algo diferente, por abordar seu leitor aparentemente refratário ao conteúdo do fabulário no preciso momento de sua leitura, tal como se o próprio narrador fedriano percebesse uma crítica negativa enquanto ela se forma. Sua proposta de intervenção para amenizar o desconforto do leitor é imediata, a julgar pelo vocativo *nasute*, algo cáustica, como não raro encontramos no discurso satírico.

²¹⁶ “I define ‘generic enrichment’ as the way in which generically identifiable texts gain literary depth and texture from detailed confrontation with, and consequent inclusion of elements from, texts which appear to belong to other literary genres”.

Como introdução à narrativa, o fabulista, ao quinto verso, evoca uma burlesca figura de Esopo equipado com acessórios típicos da tragédia, os “novos coturnos”, como, talvez, um novo avatar do gênero fabular, e, pronto para iniciar a narrativa de uma fábula, conta o prólogo do que se revela sua versão da tragédia “Medeia”²¹⁷.

À altura da conclusão da narrativa, no verso 16, o texto se recharacteriza com feição muito reminescente ao *sermo* horaciano, pela existência de simulação do discurso reportado do interlocutor presente apenas como contraponto ideológico ao próprio narrador (vv. 16-20). Um monólogo que se apresenta sob a forma de diálogo. No espaço desse (hipotético) diálogo reportado, Fedro prediz uma crítica preciosista; o autor já havia empregado esse dispositivo discursivo anteriormente, no terceiro prólogo (*Ph.* III. Pr., 4-5), e o faz agora com o objetivo de repreender a excessiva inflexibilidade de um leitor a quem nenhum tipo de texto parece agradar. Nos versos 25 e 26, por fim, é inserida uma estrutura própria à conclusão de uma narrativa fabular, a qual, contudo, não se concretiza progressivamente, ou, ao menos não com uma estrutura tradicional²¹⁸

A articulação de estruturas literárias provenientes de diferentes gêneros nos conduz à necessidade de uma certa hierarquia, que facilite o entendimento do que está estruturalmente em curso. Em auxílio a essa tarefa, Harrison (2007b, p. 13) propõe os conceitos de um “gênero anfitrião”, que receberia elementos de “gêneros hóspedes”, de modo a sofrer enriquecimento²¹⁹. Fedro oferece ao leitor um texto que possui uma característica da fábula: o epimítio (v. 25-26). Do gênero satírico, o texto carrega a presença de uma espécie de prólogo como moldura (vv. 1-5)²²⁰; também, daquilo que Champlin (2005, p. 101) chama de um excesso de presença da personalidade individual nos textos – comum nos editoriais da fábula – ; o tom de indignação nas falas²²¹; e a já referida simulação de diálogos²²². O miolo narrativo é de temática trágica, trata-se da *fabula* (aqui entendida como o enredo trágico) de Medeia, mas que tem uma elocução de natureza épica, uma vez que narrativa. Poderíamos considerar a fábula esópica como o “gênero anfitrião” que receberá características “hóspedes” da sátira e da tragédia.

Há, contudo, uma dificuldade em se estabelecer essa hierarquia pelo fato de que, a despeito de a fábula esópica ser o gênero que motiva a existência do fabulário, o objetivo de crítica social engendrado por Fedro, ou mesmo a existência de prólogos e molduras (ainda

²¹⁷ Sobre o tratamento fedriano de Medeia, cf. Gouvêa (2013, p. 156-7).

²¹⁸ Ursula Gärtner (2017, p. 41) propõe a divisão desse texto fedriano em: *Expositio* (v.1-5); *Actio* (v.6-16); *Reactio* (v.17-20); *Conclusão* (v.21-24) e *Epimythium* (v.25-26).

²¹⁹ Os termos empregado são, de fato, “host genre” e “guest genre”.

²²⁰ Trata-se de uma característica satírica apontada por Hawkins (2014, p. 132-133).

²²¹ Característica também apontada por Hawkins (2014, p.133).

²²² Característica levantada por Mônica Vitorino (2003, p.38).

que, diferentemente da aqui discutida, narrativa) são características satíricas muito presentes ao longo do *corpus*. Não seria pertinente afirmar que Fedro, eventualmente, escreve puras fábulas, em outras ocasiões, opera um grau moderado de enriquecimento de gênero e, em casos extremos, como o da fábula então discutida, opera grandes experimentos com gêneros literários. É possível distinguir a especificidade deste texto frente aos demais do *corpus*. Todavia, é preciso avaliar, em medida que não cabe a este trabalho, se as interlocuções entre o gênero fabular e o gênero satírico, em Fedro, já não teriam uma estabilidade que lhe concederia o estatuto independente de uma fábula genuinamente fedriana, um gênero autônomo que se distingue de uma fábula esópica, como o *sermo* de Horácio e Lucílio se distinguiria dos gêneros satíricos que lhes precedem. Inclusive, por explorar uma confluência tão variegada de gêneros e modos literários, esta fábula fedriana compartilha aspectos do que compreendemos ser, parcialmente, o *sermo* horaciano.

Concordamos com Gärtner (2017, p. 52) quanto ao fato de que mais do que representar uma importante digressão satírica, a fábula *Ph. IV.7* encarna um exercício caricaturesco de crítica literária do qual, como tivemos oportunidade de comentar, a fábula pós-calimaquiiana havia se tornado uma espécie de plataforma. À medida que o prólogo à tragédia está inserido em uma estrutura conversacional, e por isso, não dramatizável (acreditamos que a aproximação com o *sermo* não seja equivocada), há precisão na análise da autora de que Fedro fornece metonimicamente uma tragédia recitada à maneira do que, muito se discute, poderia ter sido o formato de circulação do drama no período neroniano²²³. Essa configuração similar ao epílio, presente, por exemplo sob a forma do relato sobre o naufrágio dos heróis gregos na tragédia senequiana *Agamêmnon* (v. 421-578), atenuaria a improcedência em se pensar o gênero trágico a partir de uma organização discursiva mais afim à épica.

Se Iribarne (2011, p. 5) tem razão ao afirmar que Fedro provavelmente faz alusões a uma série de obras acerca da personagem Medeia em sua experimentação em poesia trágica ao longo de *Ph. IV,7*, poderíamos elucubrar a respeito da realização, por parte do fabulista latino, de um contraste entre manifestações literárias latinas contemporâneas e a sua própria produção literária, como forma de debater, também, sua (insatisfatória) recepção literária²²⁴. Já que nenhuma fábula parece agradar o leitor “Catão” (uma vez que excessivamente rigoroso

²²³ A respeito da performance dramática em contexto imperial, cf. Zanobi (2008).

²²⁴ Iribarne (2011, p. 5) chama atenção para o fato de que durante os governos de Tibério, Calígula e Cláudio (14 d.C. - 58 d.C.), prováveis coetâneos de Fedro, circularam algumas composições sobre o tema de Medeia (nas *Metamorfoses* e *Heroínas*, de Ovídio, e na *Medeia* de Sêneca). Gärtner (2017, p. 46) acredita que há, nesse experimento, intertextualidade com a *Medeia* de Ênio. O fabulista já havia acenado para uma predileção por Ênio no epílogo ao livro anterior (*Ph. III Ep.*, 34). Nuñez (1996, p. 325) vai além e defende que Fedro imita parodicamente a *Medeia exul* de Ênio.

e irreverente em seus critérios de apreciação artística), Fedro, imbuído de ironia, teria experimentado o extremo de reelaborar um enredo de provável imensa popularidade entre seus coetâneos, o qual seria capaz de atrair o interesse de muitos, mas que acaba por também não interessar esse leitor em particular.

2.2.4.1.3 Fábula *Ph. IV. 18*

De fortunis hominum

*Cum de fortunis quidam quereretur suis,
Aesopus finxit consolandi haec gratia:
Vexata saeuis nauis tempestatibus,
Inter uectorum lacrimas et mortis metum
faciem ad serenam ut subito mutatur dies, 5
ferri secundis tuta coepit flatibus
nimiaque nautae se hilaritate extollere.
Factus periculis tum gubernator sophos:
“Parce gaudere oportet et sensim queri,
Totam quis uitiam miscet dolor et gaudium.” 10*

Da fortuna dos homens

Como certo homem se queixasse de sua sorte,
Esopo criou esta aqui para consolá-lo:
Uma nau atingida por furiosa tempestade,
entre as lágrimas e o medo da morte dos passageiros,
logo que o dia mudou de súbito para um aspecto sereno 5
começou a ser levada, segura, por ventos propícios
e os nautas se animaram com excessiva alegria.
Então, o timoneiro feito sábio pelos perigos:
“Convém alegrar-se modicamente e queixar-se comedidamente
a quem a vida inteira mistura dor e alegria”²²⁵. 10

Eis uma fábula de formato bem familiar, entre nossas análises de Fedro. Trata-se de uma narrativa derivativa de um exemplar desconhecido, mas que, conforme atestação de Adrados (2003, p. 107), está vinculada a uma fábula esópica anônima já compilada (*P.78*):

Os marinheiros (*P.78*)

Uns homens, tendo subido para um barco, navegavam. Mas quando estavam em alto mar, desabou uma violenta tempestade e pouco faltou para o barco se afundar. E um dos marinheiros, ao rasgar as

²²⁵ Tradução de nossa responsabilidade.

roupas, evocava os deuses pátrios, entre prantos e lamentos, prometendo que lhes ofereceria sacrifícios de agradecimentos, caso se salvassem. Porém, quando a tempestade passou e a calma voltou, foram tomados pela alegria e puseram-se a dançar e a saltar, como tivessem escapado de um perigo inesperado. Ora o piloto, que era um homem razoável, disse-lhes: “Na verdade, ó amigos, devemos regozijar-nos como se a tempestade pudesse voltar de novo.” A fábula ensina a não exaltar-se demasiado com as circunstâncias felizes, lembrando a mutabilidade da fortuna²²⁶.

A condensação narrativa que distingue Fedro da versão anônima é notável. Na fábula grega encontramos uma sucessão temporal um pouco mais rica, aliada a maior descritividade. Um período marca o início da navegação. Outro, aponta a queda da tempestade e a magnitude do problema enfrentado. Um terceiro ilustra de maneira muito vívida o desespero e o fervor religioso de um membro da tripulação. O quarto, maior, contempla a estiagem, o lenimento da tripulação e, em seguida, seu júbilo. Nessa sequência Fedro opta por uma sólida unidade, congregando tal volume narrativo de quatro períodos em um único período desenvolvido entre os versos 3 e 7, cuja oração principal informa que uma nau (*nauis*, v. 3) [agora] é levada em segurança por ventos favoráveis (*ferris secundis tuta coepit flatibus*, v. 6). Toda a progressividade de ações que levam do início da navegação à alegria pós-tempestade é, em Fedro, transformada em orações subordinadas e coordenadas, de papel complementar. O quinto período da fábula anônima, em que o timoneiro acautela a tripulação em festa sobre o risco da tempestade voltar, tem correspondência direta com os versos 8 e 9 de Fedro, mas não o tom gnômico, universalizante, do marinheiro fedriano, que expõe a necessidade de moderação tendo em vista a imprevisibilidade dos fenômenos que, para bem ou mal, nos afetam. A fábula esópica anônima, aí, é mais pragmática e o timoneiro parece, de fato, falar para as outras personagens mais do que para um exterior. Com efeito, a fala do Timoneiro se torna em Fedro um endomítio que finaliza a fábula sem lançar mão da conclusão didática do epimítio encontrado na versão anônima. Este, por fim, assevera a mutabilidade da fortuna.

Esopo, como já não se via há algum tempo, está na posição de criador de fábulas, o que é declarado pelo verbo *finxit* (v. 2) e tem, portanto, ampla autoridade poética sobre o relato. Entretanto, ela não é total, o que já foi antecipado na análise da fábula *Ph. I.3*. O “polimento” em cenário jâmbico, a menção textual ao próprio Esopo e as implicações textuais dela decorrente são prova disso. Estando associado à criação de uma fábula cuja moral está expressa unicamente no endomítio, o fabulista grego, por extensão, detém a autoridade sobre a aplicação dessa fábula às circunstâncias em que sua sentença moral era conveniente.

²²⁶ Tradução de Ferreira (2013).

É muito pequena a fresta que divide a condição de Esopo entre autor aludido como personagem puramente ficcional e personagem narrativamente apresentado como autor. Mas também é possível que uma real distinção não seja exatamente essencial ou possível. Um verso (o primeiro) é dedicado a uma enxuta moldura narrativa em que se diz, inespecificamente, que Esopo viveu uma situação tal que o comportamento de seu interlocutor foi conveniente para a criação de uma fábula. A inespecificidade de certos elementos (o homem que se queixa da fortuna não tem identidade declarada e não temos conhecimento de lugar ou tempo narrativo, por mais que fossem inverossímeis) não faz muito pela ilusão de historicidade da anedota representada na moldura narrativa. Mas, deve ficar claro, esse estranhamento não se trata, em qualquer medida, da frustração na busca por uma eloquência historiográfica na construção narrativa do fabulista grego. Pelo contrário, ele procura indagar se, no cotejo entre a moldura desta fábula e, por exemplo, a da fábula *Ph. I.2* – em que uma rica descrição do cenário sócio-político ateniense antecipa as circunstâncias de elocução da fábula por Esopo – devemos nos atentar a alguma mudança valorativa operada por Fedro sobre a figura do seu modelo. A existência ou não dessa mudança valorativa poderia satisfazer a expectativa crítica de uma reformulação planejada na representação de Esopo, ou exigir que um novo ponto de partida interpretativo seja gerado.

É preciso conviver sem presunções com a expectativa de que essa fábula estivesse originalmente num contexto mais vizinho às suas similares, no livro 1 ou 2, e com a percepção de que o texto do fabulário, tal como nos consta, a posiciona como a última fábula do fabulário (ignorado, é claro, o que há no *Apendix Perottina*) a apresentar Esopo.

2.2.4.2 Conclusão

A natureza das fábulas com referência a Esopo nesta parte do *corpus* é de notável variedade e isso deve ser sempre uma sugestão para se manter em mente que o lugar original de cada narrativa pode não ser o livro em que são encontradas. Observamos a partir da grande história (*Ph. IV.5*) presente neste livro o que poderíamos compreender como uma espécie de provocação ao preceito calimaquiano da *breuitas*, sustentada pelo fato de que esporadicamente do prólogo do segundo livro ao epílogo do quarto livro (não incluído no *corpus*, carecendo de citação a Esopo), Fedro coloca em primeiro plano sua brevidade como recompensa pela benevolência de seus leitores. O livro que contém uma das menores fábulas

(*Ph.* IV, 24), inconvenientemente, é também o que exhibe uma das maiores (*Ph.* IV,5), mas Glauthier (2009, p. 363) insiste no fato de que a escrita de fábulas maiores é decorrente de desapontamentos ligados à própria oferta de *breuitas* e que o efeito mais imediato disso é uma guinada na escrita de textos implicitamente menos calimaquianos. Como comentado acima, é uma fábula cuja caracterização de Esopo esperaríamos encontrar talvez no livro II ou III, em razão de seu papel muito localizada na narrativa com o objetivo de resolução de problemas e orientação ética de personagens.

Essa longa fábula se liga tematicamente à fábula *Ph.* IV.18 por uma inquietação encontrada no último verso do prólogo, na qual Fedro se sente livre para manifestar um desprezo ao público das multidões. Em ambas as narrativas as figuras imbuídas de autoridade moral se encontram em oposição a disposições espirituais compartilhadas por grandes grupos. Esopo critica a dimensão pública da decisão favorável a uma execução errônea das orientações do testamento num paralelo comparável àquela na qual o timoneiro serenamente aconselha aos tripulantes do navio comedimento na tristeza e na alegria. *Ph.* IV.18 é uma fábula que Esopo conta a um homem que se queixa da sorte. É válido frisar que a posição de contador (e, portanto, ampla autoridade poética) não lhe é conferida desde o primeiro livro do fabulário. A assunção fedriana das rédeas criativas responsáveis pela elaboração da matéria poética se embaraça diante de uma fábula tão íntima ao início de sua relação com a escrita de fábulas. É possível que alguma luz possa ser lançada à questão a partir do conteúdo de uma digressão não conectada ao prólogo e ao epílogo do livro IV, mas que também não tem o caráter paradigmático de uma fábula, localizada no meio do fabulário.

Phaedrus de fabulis (IV, 22)

*Quid iudicare cogitas, liuor, modo?
Licet dissimulet, pulchre tamen intellego.
Quicquid putabit esse dignum memoria,
Aesopi dicet; siquid minus adriserit,
a me contendent fictum quouis pignore.
Quem uolo reffelli iam nunc responso meo.
Siue hoc ineptum siue laudandum est opus,
inuenit ille, nostra perfecit manus.
Sed exsequamur coepti propositum ordinem.*

5

Fedro, sobre as fábulas (IV, 22)

O que intentas condenar agora, inveja?
Embora dissimule, reconheço perfeitamente.

(*interposuero*, v. 1) dali em diante, ali ele estará por seu renome (*auctoritas*, v. 3). Somos impelidos à conclusão de que ele não precisaria ser inserido nas circunstâncias em que, supostamente, seria. Essa importante redução que Fedro opera é selada, parte com desdém, parte com a forma de uma reverência. Esopo se torna uma espécie de assinatura que Fedro falsifica em sua obra à maneira do que fazem também escultores e pintores com os artistas Praxíteles, Míron e Zêuxis, considerados referências em suas respectivas técnicas²³². Enfim, trata-se de um gesto para angariar um respeito que Fedro acredita merecer, mas que ainda não lhe é conferido, pelo fato de que a “inveja” (v. 8) tem predileção por antiguidades, ainda que falsas. Fedro está disposto a ser esse falseador: uma postura que não é exatamente nova, pelo que comunica aos seus leitores.

Uma irônica questão, que possivelmente formigava na auto-percepção do fabulista latino, é a de que seus fabulários não viriam a gozar de uma recepção positiva entre seus contemporâneos. Não os contemporâneos que Fedro reporta discursivamente (seus patronos críticos mordazes). Os contemporâneos que nos são conhecidos por seus respectivos escritos. Sêneca (*Consolação a Políbio*, VIII, III) e Quintiliano (*Institutio Oratoria*, I.9.I-II), que trataram da fábula sem mencioná-lo (fosse por ignorá-lo, ou por desprezá-lo) e Marcial (Epigrama 3.20, 5) que o repreende. Ainda que se proponha a instrumentalizar Esopo a seu favor, Fedro não se tornará apreciado como ele.

O estado claramente fragmentário do livro V é a justificativa mais natural para o curioso fato de que, apesar desse prólogo, não há nenhuma fábula que mencione Esopo. Compartilhamos o entusiasmo de Mann (2015, p. 129-30) frente à possibilidade de que nele, em definitivo, não constasse nenhuma outra menção a Esopo, como se alcançado um último degrau para a plena assunção e consolidação de sua identidade autoral. Não é que fosse improvável Fedro contrariar as expectativas criativas do prólogo e induzir seus leitores a cair em mais um *iocus*, ao descumprir a inserção propagandística do nome de Esopo. Há pelo menos cinco fábulas na *Appendix Perottina* a mencionar Esopo e elas poderiam pertencer a qualquer livro (talvez, com exceção do primeiro (cf. Capítulo 2.2.6)). Por mais que nosso estudo tenha se preocupado em fixar características das menções ao fabulista grego (e suas outras roupagens) em cada um dos fabulários, não podemos reivindicar (tanto quanto hipotetizar) que determinado modelo de apresentação da personagem pertença a este livro ou aquele para estabelecer um critério de realocação das fábulas deslocadas de seus livros originais.

²³² Praxíteles (ca.360 a.C.) é um escultor ateniense de mármore proverbialmente conhecido pelo seu pioneirismo ao representar nua a deusa Afrodite. Míron (ca. 423 a.C.) é um escultor Beócio aclamado pela primorosa representação de animais. Zêuxis (ca. 464 a.C.) foi um célebre pintor nascido na Magna-Grécia.

2.2.6 A *Appendix Perottinna*

Considerando-se que, entre as fábulas da *App.* com correspondentes em outros manuscritos só estão exemplares encontrados entre os livros II-V, parece natural a conclusão, de fato auferida por Holzberg (2002b, p. 40), de que essa antologia possui apenas fábulas desses livros. Mas não se pode extrair nenhuma orientação quanto aos seus locais originais. Henderson (1999, p. 312) acredita que o compilador as tenha espalhado pelo *App.* sem deixar claro seu crivo organizador. Porém, especula, tomando como base embaralhamentos e truncamentos em porções específicas da obra (entre *Ph.* II.6-III.19 e *Ph.* IV.21- V.5), que tais fábulas poderiam pertencer predominantemente a essas porções e a outras contíguas, com presença mais expressiva no livro V do que no II. Trata-se de uma conjectura.

2.2.6.1 Fábula *Ph. App.7*

Aesopus et Scriptor

*Aesopo quidam scripta recitabat mala
in quis inepte multum se iactauerat.
Scire ergo cupiens quidnam sentiret senex,
“Numquid sum uerbis uisus tibi superior,
aut uana nobis ingeni fiducia est?”
Confectus ille pessimo uolumine:
‘ego’ inquit ‘quod te laudas uehementer probo,
namque hoc ab alio nunquam continget tibi’.*

5

Esopo e o escritor

Um sujeito recitou a Esopo sua má escrita,
da qual, tolamente, muito se vangloria.
Daí, desejando saber o que o velho achava:
“Por acaso pareço mais a ti esplêndido nas palavras
ou há em mim uma confiança vã no talento?”
Esopo, acabrunhado pelo péssimo volume,
diz: “Eu aprecio que te elogies tão enérgico
pois o fato é que isso nunca virá a ti de outro”.

5

A primeira das fábulas encontradas no *Appendix Perottinna* em que se encontra uma menção a Esopo é, ao que indica Adrados (2003, p. 402), um exemplar isolado. A vaidade da personagem que contracenava com Esopo, facilmente, poderia ser o desdobramento de uma crítica de procedência cínica recuperada por Fedro (ADRADOS, 1979, p. 635). Trata-se de

uma fábula econômica por uma razão diferente das que nessa análise mereceram tal caracterização. A camada de ação diegeticamente construída está praticamente toda condensada nos três primeiros versos, que também oferecem uma contextualização. Os dois versos seguintes transmitem uma pergunta do escritor, aparentemente ávido por alguma forma de lisonja. O verso 6 esboça em Esopo o efeito da desgostosa leitura e os dois versos seguintes têm a peculiaridade de se comportarem tanto como a apresentação verbal dessa reação desapontada, quanto como o endomítio da fábula. O endomítio, que tende a se concretizar como uma espécie de avaliação feita por alguma personagem sobre eventos e comportamentos engendrados na narrativa, parece consubstanciado à narrativa por ele avaliada de um modo mais sintético do que encontramos em narrativas anteriores. Isso se deve provavelmente ao fato de que essa é uma fábula basicamente construída por um único turno de diálogo entre as duas personagens. Sumariamente, a fala em discurso direto não é um recurso onipresente entre as narrativas do *corpus* e, se existente, tende a ocorrer uma única vez por fábula, marcando o proferimento do endomítio por alguma personagem. O diálogo, por sua vez, no estrito sentido de uma interação em que há pelo menos uma performance verbal por personagem-interlocutor ocorre, até então, apenas em uma única fábula do livro III (*Ph.* III. 19). Há outra fábula do mesmo livro (*Ph.* III.14) que pressupõe um turno de uma interação direta (as duas personagens interagem em um cenário formado por uma unidade de tempo e espaço e a fala de uma das personagens ou pressupõe ou acarreta a fala da outra), mas que não registra discurso direto de um dos dois personagens, por uma espécie de aporia motivada pela situação. Neste único outro exemplo do *corpus*, *Ph.* III.5, observamos não só um volume diegético maior, um número mais expressivo de acontecimentos, mas – ainda que o diálogo efetivamente não se concretize, pelo silêncio do interlocutor – o endomítio é pronunciado por Esopo após um turno de fala já transcorrido (trata-se, portanto, de uma segunda fala da personagem do fabulista).

O rol de elementos discutidos nas análises aproxima muito esta fábula também daquelas do livro III. Esopo é uma personagem, não está na posição de contador de fábulas e não profere uma leitura moralizante muito abrangente derivada do evento narrado na fábula. A presença de uma temática afim à seara da composição literária não deixa dúvida quanto a uma participação mais saliente de Fedro, que não poupa ocasiões para polêmica e parece manter certa periodicidade em tratar de autodepreciação crítica. A importância de uma ocorrência como essa é acentuada pelo envolvimento da figura do principal modelo literário do fabulista latino. Embora Esopo não seja caracterizado como um autor, a personagem interlocutora parece confiante em sua credibilidade como um crítico.

exposição da situação que leva Esopo, como personagem fedriano, a proferir uma fábula (vv. 1-4). É contada uma fábula esópica animal (algo estranhamente raro entre as fábulas fedrianas preservadas que também fazem menção a Esopo). Também ao final da fábula, o narrador da anedota é o único ao qual não é conferida autoridade para aconselhar ou realizar apontamentos instrutivos. O camponês, ao perceber o desconforto do boi gerado pelo jugo pronuncia o endomítio da fábula narrada por Esopo (v. 12), que, por sua vez, narra o epimítio em posição relativa à sua própria narrativa e o endomítio em posição relativa à anedota contada pelo narrador fedriano.

Há partilha da autoridade poética sobre a fábula entre Esopo e Fedro. Fedro é autor da versificação jâmbica e, potencialmente, da substância textual da anedota em que Esopo figura como personagem. Esopo, personagem da anedota, é autor da fábula (também versificada por Fedro). A autoridade moral para o aconselhamento e a educação nos contextos adequados é dividida entre o camponês, pronunciador do endomítio da fábula, e Esopo, pronunciador do epimítio.

2.2.6.3 Fábula *Ph. App. 11*

[*Aesopus et uictor gymnicus*]

*Victorem forte gymnici certaminis
iactantiorem phryx cum uidisset sophos,
interrogauit an plus aduersarius
ualuisset neruis. Ille: "Ne istud dixeris;
multo fuere uires maiores meae." 5
"Quod" Inquit "Ergo, stulte meruisti decus,
minus ualentem si uicisti fortior?
Ferendus esses, arte si te diceres
superasse et animo, qui esset melior uiribus."*

[Esopo e o vencedor gímnico]

Uma vez que o sábio frígio tivesse visto,
por acaso, um vencedor gímnico fanfarrão,
perguntou se seu adversário levava
mais vantagem nos músculos: "Não digas isso;
as minhas forças foram muito superiores." 5
"Então", diz Esopo, "que honra mereceste, tolo,
se, mais forte, venceste um menos robusto?
Seria tolerável se dissesses que superou pela coragem
e pelo ânimo alguém que era melhor na força."²³⁴

²³⁴ Tradução de nossa responsabilidade.

Por mais que não seja reconhecível um exemplar aparentado ou afim, entre as fábulas anônimas, Francisco Adrados (1979, p. 632; 2003, p. 403) reitera que estamos diante de mais um motivo cínico retomado por Fedro. Trata-se da aversão cínica aos atletas e à força bruta, que é modulado por uma crítica guiada pela personagem de Esopo.

Outra vez, a personagem grega não é poeta. É o “sábio frígio” que, deliberadamente, se aproxima de um potencial interlocutor. Nessa segunda fábula do *App.* a integrar o *corpus*, outro diálogo, no sentido forte de uma interação direta, tal como proposta para a análise da fábula anterior, é ambientado de modo a se tornar a força motriz da narrativa. Os dois primeiros versos convocam o cenário, as personagens e a motivação que as conecta. A caracterização do vencedor gímnico como “fanfarrão” (*iactantiorem*, v. 2), em si, parece bastar como razão para a aproximação combativa de seu interlocutor. Os versos 3 e 4 introduzem a abordagem de Esopo, expressa em discurso indireto, um detalhe importante, pois se trata, de fato, de uma provocação, mas que parece não se destacar discursivamente com mais visibilidade do que as outras duas falas em discurso direto. A fala do atleta, homem orgulhoso, como seria esperado, é a primeira a se sobressair na conversa e ocupa os versos 4 e 5. A única fala em discurso direto do “sábio frígio”, como ocorre na última fábula discutida, confunde-se com o endomítio, ao passo que finaliza a narrativa não como mera reação ao posicionamento de seu interlocutor, mas como avaliação de toda a sua performance moral, exibida em relances pelas partes anteriores do texto. Se há coerência em eleger o número de versos e a natureza do discurso como escalas para características valorativas na fábula, percebemos que há um destaque importante para a fala do atleta, a qual supera a preponderância da pergunta de Esopo, em discurso indireto, mas que é superada em ampla medida pela fala final de Esopo, construída em 4 versos responsáveis pela desqualificação da vaidosa estima de seu interlocutor.

Por uma segunda vez entre as fábulas contidas no *App.* o narrador de Fedro insere a personagem de Esopo em diálogos com figuras presunçosas sem lhe atribuir autoridade poética sobre relatos, mas reforçando sua autoridade moral nos respectivos contextos. Se enfocarmos o modelo de apresentação da personagem do fabulista grego e de sua relação com outras, seria natural reconhecer grande afinidade com as fábulas do terceiro livro, com a importante ressalva de que este e o primeiro texto analisado do *App.* colocam o diálogo e não propriamente a diegese como eixo motriz dos eventos textualmente desenvolvidos nas histórias. Ademais, o *corpus* não exhibe muitas ocasiões em que Esopo inicia uma comunicação diretamente com outra personagem, sendo, com mais frequência –

notavelmente, como também ocorre no terceiro livro –, importunado por intervenientes ao realizar alguma atividade de seu próprio interesse.

2.2.6.4 Fábula *Ph. App. 15*

[*Aesopus et Domina*]

*Aesopus turpi cum seruiret feminae,
Quae se expingendo totum tricaret diem,
uestem uniones, aurum argentum sumeret,
Nec inueniret digito qui se tangeret:
“Licetne paucis?” Inquit. “Dicas” “Censeo,
Quiduis efficies, cultum si deposueris...” 5
“Adeone per me uideor tibi uenustula?”
“Immo aes ni dederis, sponda cessabit tua.”
“At non cessabunt latera” respondit “tua,”
“Et obiurgari iussit ferulis garrulum. 10
Paullo post tollit fur armillam argenteam.
Quam iam non apparere ut dictum est mulieri,
furore ad se omnis plena uocat, et uerbera
proponit grauia uerum si non dixerint.
“Aliis minare; me” inquit “non falles” sophos; 15
“Flagris sum caesus, uerum quia dixi modo.”*

[Esopo e sua senhora]

Como Esopo servisse a uma mulher torpe,
a qual se enrolava, ao se pintar pelo dia inteiro,
se carregava de vestes, pérolas, ouro e prata,
e não encontrava quem a tocasse sequer com um dedo:
“Permite-me umas poucas palavras?” ele diz. “Digas”, “Penso, 5
farás o que quiser se largares esse luxo”
“Pareço, por mim mesma, tão elegante a ti?”
“Longe disso, se não cederes a riqueza tua cama ficará ociosa.”
“Mas teus flancos”, responde, “não ficarão”
e ela ordena castigar o falastrão com chibatadas. 10
Pouco depois, um ladrão lhe priva de um bracelete prateado
que, como dito à mulher, já não pode ser encontrado.
Cheia de fúria, convoca até si todos os escravos, e anuncia
pesadas chicotadas se não confessassem.
“Aos outros ameaças; a mim” diz o sábio “não enganas; 15
fui cortado a açoites, pois disse a verdade ainda há pouco”²³⁵.

Novamente, Adrados (2003, p. 400) não reconhece qualquer fábula que tenha o argumento emparelhado a essa e Fedro parece fazer recurso a temáticas tradicionalmente cínicas: a da crítica à riqueza, ao apreço ao luxo, ao culto de falsas belezas (ADRADOS, 1979, p. 630) e a busca pela verdade (ADRADOS, 1979, p. 647). Aqui, há um

²³⁵ Tradução de nossa responsabilidade.

desenvolvimento do que as fábulas anteriores contidas no *App.* já exercitavam em menor extensão. Os três primeiros versos contextualizam o cenário para que haja um diálogo, agora mais dinâmico, já que não conforma a fábula em uma unidade temporal. Até então, Esopo só havia sido explicitamente representado como escravo na fábula *Ph.* III, 19 e é curiosamente na reincidência dessa caracterização que o narrador de Fedro repete, também, a qualificação “falastrão” (*garrulum*, v. 10). Na fábula *Ph.* III, 19 (v. 7) o termo foi atribuído ao escritor presunçoso; na fábula em questão ela é, curiosamente, dirigida ao próprio Esopo. O despeito tecido pelo narrador de Fedro à figura esópica possuiria alguma valoração ou intencionalidade de escopo exterior à narrativa? É difícil precisar essa resposta tomando a fábula isoladamente; eis um assunto para uma etapa seguinte da discussão. Mas, sim, parece claro que o narrador fedriano aponta um erro da personagem. Esopo dirige palavras bem-intencionadas tendo em vista o que avalia serem os desejos de sua senhora. Dirige, porém, palavras descuidadas, por mais que verdadeiras. O que há de assaz desagradável nessa verdade tateia a hierarquia que distingue os interlocutores. Essa hierarquia lhe é, por sequência, lembrada com um castigo. A fábula poderia ter-se encerrado no décimo verso, formando uma unidade temporal delimitada por um diálogo cuja fala final estaria atrelada a um endomítio elaborado pela *domina*; essa é a estrutura básica das fábulas do *App.* até então analisadas. Entretanto, não é muito do feitio de Fedro, pelo que temos observado, deixar a personagem de Esopo arcar com uma injúria em aporia, sem qualquer forma de aceno a uma via de justiça ou possibilidade de correção moral. Fedro, então, elimina a unidade temporal a partir da criação de uma segunda situação, desenvolvida em seis versos, em que a *domina* é confrontada por Esopo com o absurdo existente em seu modo de acolher a verdade. A insolência do escravo poderia não ser exatamente a melhor forma de evitar um castigo, mas no efetivo endomítio da fábula, nos dois versos finais, a personagem expõe o que é ao mesmo tempo a irrelevância entre escolher dizer a verdade e omiti-la, quando se trata de ser fisicamente poupado, e um cenário em que a contracenagem entre senhor e escravo incorre em plena injustiça.

Esopo é responsável pela avaliação moral do curso de acontecimentos retratado, mas não há, naturalmente, a atribuição de autoria do relato. O grau de aprofundamento de sua personagem na fábula, como já sugerido, é muito familiar às fábulas do terceiro livro, em que, além de não ser apontado como autor das histórias, não raro, é uma personagem com função mais destacada do que a de oferecer conselhos a outras.

2.2.6.5 Fábula Ph. App. 18

[Aesopus et seruus profugus]

<i>Seruus profugus dominum naturae asperae seni occurrit notus e uicinia. “Quid tu confusus?” “Dicam tibi clare, pater (Hoc namque es dignus appellari nomine). Tuto querela quia apud te deponitur.</i>	5
<i>Plagae superssunt desunt mihi cibaria; subinde ad uillam mittor sine uiatico; Domino[.....] Domi sit, cenat, totis persto noctiubs, siue est uocatus iaceo ad lucem in semita;</i>	10
<i>emerui libertatem, canus seruio (ullius essem culpae mihi si conscius, aequo animo ferrem); numquam sum factus satur et super infelix saeuum patior dominum. Has propter causas et quas longum est promere abire destinaui quo tulerint pedes”.</i>	15
<i>“Ergo” inquit “Audi: cum mali nil feceris, haec experiris, ut refers, incommoda; quod si pecaris? Quae te passurum putas?” Tali consilio est a fuga deterritus.</i>	20

[Esopo e o escravo fugitivo]

Um escravo, fugindo de um senhor de natureza áspera, encontra-se com o velho, de quem era conhecido na vizinhança. “Por que tu estás aflito?” “Direi a ti, com franqueza, pai (Decerto, és digno de ser chamado por esse nome), pois uma queixa se confia a ti em segurança.	5
Pancadas demasiam-se, falta-me comida; Não raro, sou mandado à roça sem dinheiro de viagem. O senhor [.....] se está em casa, ceia, fico de pé a noite toda; ou, se convocado, permaneço na senda até o amanhecer.	10
Mereci a liberdade, mas grisalho ainda sirvo (se eu estivesse a par de alguma culpa que tenho, aceitaria com calma); nunca fui saciado e, além disso, sofro infeliz um domínio cruel. Por essas razões e outras que seria longo expor, decidi partir para onde me levarem os pés”.	15
“Então”, diz Esopo, “Escute: experimentas as desgraças que relatas enquanto não fizeste mal algum; E se vacilares? Que coisas achas que tu sofrerás?” Com tal conselho foi dissuadido da fuga ²³⁶ .	20

Esta é uma fábula também desprovida de exemplares correspondentes nas coleções anônimas, o que – é sempre necessário relembrar – não a torna, com segurança, uma absoluta criação de Fedro. Sua ancoragem a temas de tradições pregressas, para Adrados (2003, p.

²³⁶ Tradução de nossa responsabilidade.

402), se expressa pelo motivo cinico da persuasão como característica do filósofo e da resignação.

Mais uma vez, trata-se de uma fábula sustentada por turnos de diálogo. Os dois primeiros versos, na função costumeira de um prólogo contextualizador, colocam em contato um escravo fugitivo e Esopo. Já tomamos contato com o fato de que Fedro nem sempre é claro a respeito do estatuto social dessa personagem. Em apenas duas ocasiões no *corpus* (*Ph.* III, 19 ; *App.*15) claramente encarna a condição de escravo. São sua confiabilidade e, ao que indicam o sintagma *notus* e *uicinia* (v. 2) e o epíteto *pater* (v. 3), sua familiaridade, experiência e respeitabilidade que levam o escravo a compartilhar sua agonia, não o pertencimento a uma mesma condição. Entre os versos 3 e 16, desenvolve-se a longa fala do escravo fugitivo, a enumeração de suas mazelas, do tratamento insensível recebido de seu senhor, o que inclui a falsa promessa da liberdade²³⁷. Essa fala, de tom descritivo, assume papel análogo ao que a “ação” – pensada aqui como grupo de enunciados expressando atos, eventos de natureza não-verbal, ou, se verbais, em discurso indireto – encarna em outras fábulas (o exemplo da fábula *Ph.* I, 3 é muito elucidativo) e podemos nos apegar a essa conclusão motivados pelo fato de que o endomítio, proferido por Esopo entre os versos 17 e 19, tem um efeito de avaliação sobre o que transcorre na fala do escravo fugitivo. Há, de um lado, o desejo da fuga, ainda não consumada, e, de outro, a enumeração das razões que levam à projeção da fuga como ato mais conveniente, dadas as circunstâncias. Em sua fala, Esopo leva em consideração esses dois aspectos ao dissuadir o escravo da fuga. Não é incomum que o endomítio tenha como objetivo provocar uma ação no interlocutor que o escuta (é o que observamos, por exemplo, na fábula *Ph.* III. 3), mas o registro textual da efetividade desse ato de fala nem sempre está presente. Observamos com destaque que o endomítio comumente encerra o texto da fábula. Quando isso não acontece é também comum que encerre a porção narrativa do texto fabular, antecedendo um epimítio proferido pelo narrador. O fato de que, na fábula em questão, o verso final comunica a aquiescência do escravo e a desistência da fuga é representativo da preponderância de Esopo como referência moral e se mobiliza em comunidade com a própria reverência prestada ao “velho” desde o início do texto. Observamos, ao longo do *corpus*, que boa estima à personagem esópica tende a partir do próprio narrador e não de outras personagens, de modo que a total ausência de autoridade poética é compensada por um grau novo de autoridade moral, algo diferente, visto que vivamente reconhecida pela personagem do escravo fugitivo.

²³⁷ Mann (2015, p. 157) vê na menção à promessa vazia de liberdade um aspecto que considera comum em fábulas que tematizam a escravidão: a crítica à retórica do “domínio paternal”.

3 Horácio, Esopo e a modelagem da *persona poetica fedriana*

O capítulo final deste trabalho se pretende, primeiramente, como uma sumarização de informações minimamente abordadas em todo o trabalho e, secundamente, como uma síntese dos aspectos que apontam para o entendimento de como se processam as transferências de autoridade de Esopo a Fedro. A sumarização se baseia em uma recapitulação breve do *corpus* fabular, a fim de salientar esquematicamente alguns traços regulares. A síntese se sustenta sobre a possibilidade de que dois fatores importantes amparam a progressiva reformulação do estatuto autoral de Fedro ao longo do fabulário. O primeiro é a instrumentalização de estratégias satíricas que, por sua vez, são mobilizadas de tal modo a dar algum polimorfismo à voz poética fedriana e pressupor alguma flexibilidade de seus leitores para que certos aspectos inconciliáveis de sua apresentação textual e autobiográfica sejam, ainda que provisoriamente, aceites. Se Fedro assume qualquer forma de *persona* poética, acreditamos ser por um vínculo consciente com aspectos criativos do *sermo* horaciano. O segundo é o que defendemos ser um sugestionamento identitário (e não uma identificação, já que Fedro não é declarativo sobre si, nesse aspecto) entre a voz fedriana e a condição de liberto, ou o passado escravizado. Essa é responsável por firmar conexões entre Esopo e Fedro, essenciais num projeto de emulação e “emancipação” literária.

Se em nossa análise eventualmente fornecemos a impressão de alguma indisposição com a teoria da *persona* poética, ela deve ser avaliada como parcial. Na exposição desenvolvida nas seções centrais, reconhecemos que a montagem de uma *persona poetica* fedriana é uma condição que deve inevitavelmente ser considerada. No entanto, manifestamos algumas dúvidas sobre a realização de uma plena e consciente identificação dessa *persona* com a condição escrava através dos dados textualmente disponíveis.

3.1 Sumarização do *corpus*

Como forma de sintetizar aspectos das análises do capítulo anterior em uma disposição que facilite nossas últimas considerações neste primeiro sub-capítulo, estabelecemos um epítome de características das fábulas analisadas. Por se tratarem de sumários, os cinco quadros (na verdade, um único, dividido em cinco, com o objetivo de favorecer a leitura)

informam apenas características minimamente relevantes para o capítulo que, por sua vez, também entendemos como uma sumarização das discussões organizadas nos dois capítulos anteriores.

Os treze tópicos escolhidos reúnem questões de natureza formal (o número de versos em cada fábula, a existência de moldura narrativa, existência de turnos de diálogo, se há expressão textual de algum termo que identifica o gênero fabular), tipológica (a natureza da moral textualmente registrada, isto é, se há um promítio, endomítio, epimítio, ou se há mais de um entre eles); questões sobre a diegese (quem são os responsáveis pela narração da fábula e da moral); questões sobre personagens, em especial a de Esopo (existência de personagens animais e onde Esopo se localiza no texto enquanto personagem), uma questão temática (se a escravidão é abordada sob qualquer ótica) e uma questão sobre a relação das fábulas com a tradição do gênero (existências de fábulas correlatas em outros autores ou coleções).

Observando alguma economia de espaço, lançamos mão de certas abreviaturas. Na ocasião de empregos híbridos de morais, abreviamos “promítio” sob a forma “prom.”, “endomítio” sob a forma “end.” e “epimítio” por “epim.”. Ao identificarmos a presença de Fedro em algum dos critérios, optamos pela formulação “P.Fedro”, uma abreviatura de “*Persona* de Fedro”, pelo entendimento de que nossa referência é à materialização textual da voz autoral e não necessariamente à sua figura histórica. Se a *persona* de Fedro não é a única responsável por uma função, ela é abreviada sob a forma “Fed.”. Quando Esopo, por sua vez, compartilha algum papel com outra personagem e seu nome tem de ser abreviado, empregamos a forma “Esp.” para identificá-lo. Na mesma posição que Esopo, abreviamos “Macaco” sob a forma “Maca.”. Como intuitivamente pode-se concluir, “S” reproduz um “Sim” e “N” um “Não”. As cores de algumas colunas isolam as fábulas em seus respectivos livros para maior organização da leitura.

Sumário de características das fábulas do *corpus*

Tabela 1 - Características de fábulas Livro I

	I.2	I.3	I.6	I.10
Versos	31	16	9	10
Tipo de moral	End./Epim.	Pro./End.	Endomítio	Prom./End.
Moldura?	S	N	S	N
Quem conta a fábula?	Esopo	P.Fedro	Esopo	P.Fedro
Quem conta a moral?	Júpiter/Esp	Gralha/Fed	Rã	Fed./Maca.
Esopo é personagem da moldura?	S	N	S	N
Esopo é personagem da fábula?	N	N	N	N
Fábula anaforizada ou cataforizada?	S	S	N	S
Há personagens animais?	S	S	S	S
Esopo interage?	N	N	N	N
Há turnos de diálogo?	N	N	N	N
Presença da temática "escravidão"?	N	N	N	N
Há uma fábula correlata a esta?	S	S	S	N

Tabela 2 - Características de fábulas Livro II

	II.3
Versos	7
Tipo de moral	Epimítio
Moldura?	N
Quem conta a fábula?	P.Fedro
Quem conta a moral?	P.Fedro
Esopo é personagem da moldura?	N
Esopo é personagem da fábula?	S
Fábula anaforizada ou cataforizada?	N
Há personagens animais?	N
Esopo interage?	S
Há turnos de diálogo?	N
Presença da temática "escravidão"?	N
Há uma fábula correlata a esta?	S

Tabela 3 - Características de fábulas Livro III

	III.3	III.5	III.14	III.19
Versos	17	10	13	12
Tipo de moral	Endomítio	Promítio	Epimítio	Endomítio
Moldura?	N	N	N	N
Quem conta a fábula?	P.Fedro	P.Fedro	P.Fedro	P.Fedro
Quem conta a moral?	Esopo	P.Fedro	P.Fedro	P.Fedro
Esopo é personagem da moldura?	N	N	N	N
Esopo é personagem da fábula?	S	S	S	S
Fábula anaforizada ou cataforizada?	S	N	N	N
Há personagens animais?	N	N	N	N
Esopo interage?	S	S	S	S
Há turnos de diálogo?	N	N	S	S
Presença da temática "escravidão"?	N	N	N	S
Há uma fábula correlata a esta?	N	N	N	N

Tabela 4 - Características de fábulas Livro IV

	IV.5	IV.7	IV.18
Versos	49	26	10
Tipo de moral	Pro./Epi.	Epimítio	Endomítio
Moldura?	N	N	S
Quem conta a fábula?	P.Fedro	P.Fedro	Esopo
Quem conta a moral?	P.Fedro	P.Fedro	Timoneiro
Esopo é personagem da moldura?	N	N	S
Esopo é personagem da fábula?	S	N	N
Fábula anaforizada ou cataforizada?	S	S	S
Há personagens animais?	N	N	N
Esopo interage?	S	N	N
Há turnos de diálogo?	N	N	N
Presença da temática "escravidão"?	N	N	N
Há uma fábula correlata a esta?	N	N	S

Tabela 5 - Características de fábulas do *Appendix Perotinna*

	App.7	App.10	App.11	App.15	A.18
Versos	8	15	9	16	10
Tipo de moral	Endomítio	End./Epim.	Endomítio	Endomítio	End./Epim.
Moldura?	N	S	N	N	N
Quem conta a fábula?	P.Fedro	Esopo	P.Fedro	P.Fedro	P.Fedro
Quem conta a moral?	Esopo	Camp./Esp.	Esopo	Esopo	Fed./Esp.
Esopo é personagem da moldura?	N	S	N	N	N
Esopo é personagem da fábula?	S	N	S	S	S
Fábula anaforizada ou cataforizada?	N	S	N	N	N
Há personagens animais?	N	S	N	N	N
Esopo interage?	S	S	S	S	S
Há turnos de diálogo?	S	N	S	S	S
Presença da temática "escravidão"?	N	N	N	S	S
Há uma fábula correlata a esta?	N	N	N	N	N

3.1.1 – O manejo da *breuitas*

Em seus prólogos, Fedro pode não vincular a brevidade à efetividade preceitualística de um poema, como faz Horácio (*A.P.* 335), mas, ao que o *corpus* indica, a adesão a esse preceito apontada no segundo prólogo (v. 12) é seguida bastante à risca. Observamos o sumário e constatamos que prevalece uma média de 11 versos, numa variação que percorre de 11 a 17 versos entre as 14 fábulas que apresentam menos de vinte versos. O terceiro prólogo o reforça (v. 34) como condição para contar a origem servil do gênero fabular e algumas fábulas (*Ph.* IV.5, 2 *Ph. App.* 10,5), em momentos preliminares, registram a preocupação de retomá-lo como critério de narração²³⁸.

As três fábulas de tamanho mais discrepante (*Ph.* I.2; *Ph.* IV.5 e *Ph.* IV.7) possuem características bastante distintas, ainda que, é provável, sejam todas frutos de ousados experimentos criativos de Fedro. *Ph.* I.2 possui a moldura mais desenvolvida de todo o fabulário, contando com dez versos de ambientação. *Ph.* IV.5 – uma das maiores fábulas da obra – por sua extensão, falta de unidade temporal e estruturação organizada em contrastes de três personagens, muito nos remete aos contos de fada modernos²³⁹. *Ph.* IV.7, como antes sugerimos, é uma colagem de formas literárias, moldadas sob uma base fabular e um fator de coesão muito reminiscente ao *sermo* horaciano.

Uma peculiaridade, contudo, ronda as duas fábulas em que a brevidade é uma premissa. De um lado *Ph. App.* 10, em que Fedro responsabiliza Esopo por contar brevemente (*breuiter*) uma narrativa – essa, de fato, mal chega aos sete versos em um texto que totaliza quinze versos. De outro lado, quando é Fedro que se coloca na posição de narrador da fábula, um promítio que antecipa uma história a ser contada brevemente, sobre as virtudes de um único homem frente à multidão, a fábula chega aos seus 49 versos. Já havíamos elucubrado sobre a possibilidade de essa ser uma marca bem-humorada da ironia fedriana, considerando a falta de informações sobre o que caracterizaria uma fábula breve. Temos uma razão relevante para excluir a fábula que contém 49 versos do estabelecimento do paradigma, que depende de uma informação ausente entre os textos do *corpus*. Nos dois últimos dos 60 versos da fábula *Ph.* III.10, Fedro justificará a enorme extensão dizendo que contara a fábula em mais palavras (*pluribus*, v. 59) pelo fato de que, com a brevidade, havia ofendido (*offendimus*, v. 60) alguns. Se uma fábula de 60 versos é considerada longa pelo próprio Fedro, os dez versos a menos de

²³⁸ O epílogo ao terceiro livro (*Ph.* Ep. III, 8-9), ausente do *corpus*, registra a demanda de Fedro pela recompensa por sua brevidade: “*breuitatis nostrae praemium ut reddas peto*” – “peço que dê o prêmio por nossa brevidade”.

²³⁹ Segundo Vladmir Propp (1968, p.68) o tema dos “três irmãos” já foi observado como básico entre as possibilidades construtivas do conto popular.

Ph. IV.5 não devem constituir uma margem segura para a *breuitas*: essa denominação, é provável, deve ser mais uma das brincadeiras fedrianas. Um paradigma menos jocoso de brevidade poderia ser estabelecido a partir dos tamanhos das porções textuais associadas ao termo, ao longo do *corpus*. Os sete versos da fábula *Ph. App. 10* são breves para uma fábula. Quatro versos contam brevemente a gênese do gênero fabular em *Ph.* III. Pr.34-37. Treze versos de um prólogo (*Ph.* II.Ep.13) que troca brevidade por benevolência já causam na voz autoral fedriana a impressão de estar se alongando. Para narrativas ou editoriais – e, obviamente as distinções de gênero textual não podem ser ignoradas –, ambos poemas, a marca quantitativa da *breuitas* está inquestionavelmente mais próxima da média encontrada no *corpus*.

É notório que a seleção de fábulas de cada livro aqui realizada é incapaz de oferecer soluções satisfatórias para essa questão em Fedro. O quarto livro é o que possui uma das maiores fábulas, mas também o que possui uma das menores (*Ph.* IV. 24 – “o monte parturiente”, analisada anteriormente), de tal modo que pode ser necessário avaliar se Fedro não se relaciona com esse preceito do qual Horácio é entusiasta a partir da chave da *uarietas*, conceito valorizado dois versos antes da *breuitas*, no segundo prólogo (*Ph.* II.Pr.,10), e sobre o qual comentaremos a seguir. Por fim, considerando-se a longuíssima fábula relatada por Esopo em *Ph.* I. 2, parece-nos seguro descartar a hipótese de que Fedro dá brechas para uma associação estanque de fábulas curtas a Esopo em oposição à sua relação variegada com dimensões.

3.1.2 – Manifestações da *uarietas*

Uma consulta rápida ao sumário é capaz de formar uma imagem do trabalho fedriano, mas com ela só se pode conduzir a análise a uma sistematização muito rarefeita de todo o fabulário. Tomemos, como exemplo, o posicionamento textual das morais. Ao longo do *corpus* (isso sem considerarmos que, para além do *corpus*, há outros experimentos com as sentenças morais), Fedro registra quase todas as possibilidades combinatórias tradicionais de expressar sentenças morais em uma fábula. O endomítio é a forma mais frequente no *corpus*, ocorrendo em seis ocasiões dispersas em todo o fabulário como única expressão da sentença moral de uma fábula, e outras cinco como forma mista, ou seja, acompanhando outro tipo de moral. Devemos considerar essa informação relevante no cotejo de Fedro com a tradição fabular, tendo em vista o fato de que a maioria das fábulas anônimas de que dispomos é

finalizada com um epimítio (PERRY, 1940, p. 391)²⁴⁰. Perry (1940, p. 413) também declara que a proporção entre promítios e epimítios tende a se alterar ao longo dos livros, com uma diminuição dos promítios. O *corpus* sugere isso de forma muito residual, observado que o primeiro livro (hipoteticamente, o que carrega menos inovações) é o único que contém promítios em mais de uma fábula, mas sem nunca representá-los como única sentença moral dessa hipotética fábula. A presença do promítio em quatro fábulas do *corpus* (*Ph.* I.3; I.10; III.5; IV.5) estabelece correlação com algumas outras características. Notamos, por exemplo, que Esopo pode ser incluído em uma fábula com promítio, mas se isso ocorre, ele não será responsabilizado por contar qualquer moral de uma fábula. Todas as fábulas com promítio carecem de moldura narrativa e isso parece uma marca de conservadorismo criativo quando associadas a outras características tradicionais, como a associação entre Esopo e a preceituação de sentenças morais. É conveniente que isso ocorra em concentração levemente mais significativa no primeiro livro, no qual Fedro possivelmente despende mais cautela, em nome da aceitação de seu público. Naturalmente, Fedro é responsável por pronunciar todos os promítios, sendo ele o narrador mais externo à diegese da fábula.

De outro lado, a existência de moldura, também manifesta em quatro exemplos (*Ph.* I.2; I.6; IV.18; App.10), parece sempre depender da existência de endomítio, estando ou não este associado a um promítio ou a um epimítio. Segundo Laura Gibbs (2010, p. 130), o endomítio, situação em que as personagens de uma narrativa estabelecem, por si mesmas, uma resolução moral após o evento narrado, é possivelmente a forma mais ligada às raízes folclóricas do gênero, que deveria ocorrer sem a demarcação da presença textual dos eventuais locutores e intérpretes de seu material narrativo. Isso, em sentido contrário ao do que observamos com o promítio, nos leva a especular a existência de uma tentativa fedriana de balancear funções tradicionais da fábula (o endomítio) e inovações (a presença da moldura). Para a nossa surpresa, a análise de Gibbs conclui que o endomítio é gradativamente abandonado ao longo do fabulário em nome de um recurso maior ao epimítio e aos experimentos morais fedrianos. Assumindo que há precisão na análise realizada pela autora, o *corpus* apresenta uma imagem muito distorcida do que é o fabulário como um todo, com o endomítio ocorrendo em onze fábulas, sendo que todas as fábulas do primeiro livro possuem promítio. A única característica além da sentença moral que aproxima essas fábulas é alguma forma de menção a Esopo: a variedade de apresentações parece totalmente assistemática, a ponto de que a única suposição possível é a de que Fedro tenderia a associar o nome de Esopo

²⁴⁰ Perry (1940, p. 409n) também pontua que menos da metade das fábulas fedrianas possui promítio, que, como defende o teórico, até a época de Fedro, é uma forma mais comum de posicionamento da moral entre as fábulas isoladas.

a fábulas cujas formulações são mais tradicionais. Entretanto, é impossível saber se Fedro associava o endomítio a um arcaísmo. Fato é que algumas fábulas do *corpus* muito peculiarmente fedrianas como *Ph.* III.5; III.14 e, em especial, *Ph.* IV.5; IV.7, não possuem endomítio. A despeito desses exemplos, não há correlação entre a inexistência de endomítio e a inexistência de outras fábulas correspondentes na tradição para uma fábula dada.

A *uarietas*, em Fedro, também já foi conectada, por Lefkowitz (2017, p. 423), à multiplicidade de meios para se estruturar a frase de uma moral. Tendo, aqui, observado que, das 17 fábulas analisadas, em oito Fedro explicita lexicalmente o gênero fabular em relação anafórica ou catafórica à própria narrativa, é interessante que possamos notar um revezamento entre diversas formas de se reportar ao gênero. Da primeira à última fábula do *corpus* temos, respectivamente, as seguintes formulações: “*tallem fabellam*”, “*hoc exemplum*”, “*breuis Aesopi fabula*”; “*fabella Mea*”, “*breui narratione*”, “*hoc*”, “*haec*”, “*hoc*”. É um número expressivo de possibilidades a ponto de que, por razões diferentes, Fedro parece seguir Horácio na opção de não marcar o gênero fabular especialmente pelos termos canônicos (*fabula*, *fabella*, *apologus*)²⁴¹. Nomear o gênero alternativamente como forma de atestar a negação do seu passado servil é um argumento de Ilaria Marchesi (2005, p. 308) que, já em capítulo anterior, nos parecia frágil para entender a relação do poeta de Venússia com a nomeação do gênero. Fedro que, por outro lado, tem objetivo de explicitar esse passado, o emprega no *corpus* sem aparentes restrições, mas de modo menos amplo do que seria esperável. Devemos reconhecer que o fabulista latino não tem de confrontar com o afincamento teórico de Horácio questões relacionadas ao texto trágico e, por isso, a confusão entre “enredo trágico” e “narrativa esópica” é um problema circunscrito à fábula *Ph.* IV.7.

Como componente da expressão fedriana da *uarietas*, a multiplicidade de formulações é agente a serviço da potencialidade poética do deleite e a expressão de sua efetividade poderia se relacionar ao fato de que diferentes operações métricas são necessárias para acomodar cada uma das possíveis fórmulas. Não cabe a este trabalho qualquer avaliação dos recursos expressivos empregados pelo poeta, mas, com um inventário de fórmulas que possuem de uma a oito sílabas poéticas, em diversas quantidades (isso, mais uma vez, considerando-se apenas o pequeno campo amostral do *corpus*), Fedro se encontra munido de várias escolhas para a montagem de seu cenário jâmbico.

²⁴¹ Lefkowitz (2009, p.147) lista todas as formulações empregadas no livro I.

3.1.3 Menções a Esopo e índices de progressividade no fabulário

Por mais que a menção a Esopo seja a condição constituinte do *corpus*, ainda não tivemos oportunidade de esquematizar com objetividade como é o seu processamento. As perguntas elaboradas para a apresentação do sumário remetem à percepção de que Esopo se encontra em diferentes papéis ao longo do fabulário. Em explanação, Esopo é responsável por contar fábulas em três ocasiões (*Ph.* I.2; I.6; IV.18; *App.*10). Em seis ocasiões (*Ph.* I.2; III.3, *App.*7; *App.* 10; *App.*11), Esopo profere alguma forma de sentença moral. Como personagem de uma moldura ele está em todas as situações em que esse advento textual é empregado por Fedro (*Ph.* I.2; I.6; IV.18; *App.*10). Por fim, em dez ocorrências (*Ph.* II.3; III.3; III.5; III.14; III.19; IV.5; *App.*7; *App.*11; *App.*15; *App.*18) ele é personagem da narrativa fabular propriamente dita.

De um outro prisma, também é possível isolarmos papéis textuais da figura de Esopo e incluirmos as ocorrências restantes (presentes nos editoriais) para fornecer uma imagem mais ampla e que individualize a natureza de sua menção em cada fábula. Quatro categorias podem ser delineadas seguindo essa estratégia.

(A) Em sete ocasiões a voz fedriana se refere a Esopo pela sua precisa característica de autor dentro de uma tradição (*Ph.* I.Pr.; I.3; II. Ep. III.Pr.; IV.7; IV.22; V.Pr.). Nesses espaços, Esopo não tem agência, sua presença começa a se confundir com a de uma marca tipológica do gênero fabular. Tal tipo de ocorrência predomina nos editoriais e isso é muito justificável pela propensão de Fedro a debater aspectos da sua produção e recepção nesses contextos. “A fábula-*sermo*” (*Ph.* IV.7) foi tornada, também, um espaço conveniente para a polêmica literária.

(B) Um papel mais inclinado à marca de tipologia poética é encontrado em três situações (*Ph.* I.10; II.Pr.; IV.Pr.), duas delas nitidamente editoriais e uma narrativa. Aqui, o nome da personagem se encontra no caso genitivo, em função qualificadora, ou, como no caso do quarto prólogo, em uma forma adjetival. Esse é o indicador único de que Esopo pode ser pensado aí mais como um identificador do que como uma identidade individual. Ao ser referido como autor, nos casos citados anteriormente, seu nome ou é expresso no nominativo ou como um genitivo indicando posse, o que, por sua vez, pressupõe um sujeito possuidor.

(C) Na posição de personagem-narrador, encontramos Esopo em quatro situações, naturalmente, todas elas em fábulas (*Ph.*I.2; I.6; IV.18; *App.*10). Não é necessário que a agência de Esopo seja muito expressiva. Basta um mínimo de informações que o presentifiquem na camada narrativa da moldura, de onde ele possa proferir o relato.

Reforçamos que a condição de Esopo como personagem-narrador é absolutamente dependente da existência de uma moldura antecedendo a fábula.

(D) Há, por fim, um papel mais expressivo, em que Esopo é apresentado na posição que denominaremos “personagem-agonal”, isto é, uma personagem puramente envolvida com os conflitos (de onde o “ágon”) internos à narrativa, sem assumir a posição de narrador²⁴². As mesmas dez fábulas (*Ph.* II.3; III.3; III.5; III.14; III.19; IV.5; *App.*7; *App.*11; *App.*15; *App.*18) que respondem à pergunta “Esopo é personagem da fábula”, no sumário, preservam essa característica.

O primeiro livro contém uma proporção levemente maior de ocorrências de Esopo na posição de personagem-narrador, de autor referido e marca tipológica e isso está plenamente de acordo com uma agenda criativa que preserve a autoridade poética de Esopo. A posição de personagem-narrador reaparecerá apenas no livro IV (IV.18) e no apêndice (*App.*10). Não nos surpreenderia se essa última ocorrência, no apêndice, tivesse pertencido ao livro II, em que talvez – não poderemos saber – Fedro ainda tivesse mantido o preceito de delegar a Esopo forte autoridade poética²⁴³.

Outra característica que se associa a tais estatutos esópicos é a presença de personagens animais nas fábulas. Não é um recurso incomum no fabulário, mas ocorre com uma peculiar raridade no *corpus*, ainda que com certa sistematicidade²⁴⁴. Todas as fábulas do primeiro livro contempladas pelo *corpus* são fábulas-animais e, ao mesmo, tempo associadas à autoria ou ao relato de Esopo. À exceção da fábula *Ph.* IV.18, todas as fábulas que Esopo conta são fábulas-animais e isso poderia se apresentar a Fedro como um possível fator de

²⁴² A terminologia aqui empregada é introduzida por Francisco Adrados (1979, p. 49) na caracterização de um tipo de fábula denominada “agonal” pelo autor. Trata-se de um tipo de fábula em que há enfrentamento de palavra, ação ou de uma natureza e outra, entre um protagonista e um antagonista. A personagem-agonal seria, assim, aquela que compõe, como protagonista/antagonista, uma fábula-agonal. O termo é amplamente utilizado para caracterizar os “enfrentamentos” presentes na lírica dialógica e, antes disso, nas festas religiosas que a geraram, tal como descrito em *Orígenes de la lírica griega*. Para um entendimento mais específico do conceito nesse domínio, cf. Adrados, 1986, p.22.

²⁴³ Henderson (1999, p. 316), em sua proposta de esquematização acredita que o livro dois poderia ter uma ou outra fábula a respeito de Esopo. Essa fábula do apêndice é a nossa hipótese.

²⁴⁴ No concernente à natureza das personagens no fabulário de Fedro, caberia alguma investigação acerca de possíveis relações entre a caracterização de personagens humanas e eventuais modelos não-esópicos. A título de exemplo desse problema que não pôde ser investigado, algumas figuras como o tagarela (*Ph.* III, 19) ou o fanfarrão vitorioso (*Ph.* Ap.11) remetem-nos a personagens cômicas. Essa coincidência pode não ser fortuita quando a proximidade entre Fedro e a comédia se expressa de outros modos: o emprego do senário jâmbico, o próprio recurso a fábulas e a referência a comediógrafos como Menandro. Fedro ou seu modelo esópico pode não ter se inspirado diretamente em autores cômicos, mas recorrido a uma obra como os *Caracteres* composta pelo discípulo de Aristóteles, Teofrasto. Essa compilação de personalidades e comportamentos humanas pode ter sido escrita num contexto não muito diferente do da primeira coleção de fábulas, como propõe Adrados (1979, p. 425) e também conserva proximidades com as caracterizações cômicas, especialmente da Comédia Nova. Como o da coleção de Demétrio de Faleros (discípulo de Teofrasto), seu real propósito – se retórico, ético, literário ou misto – é incerto e, semelhantemente, pode estar entre os manuais que Fedro ou seu modelo utilizou para compor personagens humanas.

atrelamento entre o fabulista grego e um tipo de fábula esópica. Modernamente a fábula tem popularidade, sobretudo, como um gênero textual que inclui animais entre suas personagens. Por outro lado, Adrados (1979, p. 19) defende que é apenas a partir de La Fontaine e seus continuadores que a associação desse gênero a esse tipo de personagem se consolidará. Não sendo uma associação rigorosamente demarcada na antiguidade, atrai algum interesse a vinculação estabelecida por Fedro²⁴⁵.

O desenvolvimento do fabulário aponta uma migração de Esopo da posição de sujeito narrador para objeto narrado. Esopo é personagem-agonal em todas as fábulas dos livros II e III elencadas no *corpus* e isso pode ser sintomático do avanço na assunção de autoridade poética assumida pela voz fedriana, já anunciada a partir do segundo prólogo (*Ph.* II.Pr., 9) e que terá como marco fundamental a fábula *Ph.* III.3, como primeiro exemplar em que Esopo está completamente destituído de autoridade poética. Uma diferença que poderia contrastar o livro segundo com o terceiro no curso progressivo do fabulário é a ausência de outras fábulas gregas (ou latinas) correlatas aos textos do livro III: um cenário que perdurará na obra de Fedro e só será interrompido em uma única ocasião, no quarto livro (*Ph.* IV.18). Mais uma vez, faríamos bem em insistir que o fato de não haver uma fábula correlata é um indício, mas não uma certificação de que estamos diante de uma fábula de autoria fedriana. Características como maior presença de fábulas correlatas justamente no livro em que se atribui mais frequentemente a autoria e a narração de uma fábula a Esopo, de fato, aumentam a força comprobatória da autoria fedriana em outros momentos do fabulário. A título de exemplo, no primeiro livro, apenas a fábula *Ph.* I.10 carece de correlatas e tem sido apontada como uma adaptação fedriana de uma anedota cínica. Defender essa hipótese com afinco depende de se encontrar um meio de conciliar as peculiaridades do resto do fabulário, em que Esopo não é citado.

A autoridade moral de Esopo, ao longo de todo o fabulário, está sujeita a manifestações que se concentram sobretudo no pronunciamento da moral, mas que podem se concretizar, como observamos na fábula *Ph.* III.3, a partir de um posicionamento didático da personagem esópica frente a outras personagens. É natural que justamente na porção da obra fedriana em que o fabulista lendário perde espaço nas molduras literárias haja ao mesmo tempo desaparecimento de seu papel de criação/circulação de poemas (daí sua autoridade poética) e redução em seu papel de emitir posicionamentos didáticos ou morais (sua

²⁴⁵ A esse respeito, temos a interessante definição do gênero fabular atribuída a um paremiógrafo do século II d.C., Lúcio Tarreu, aqui reportada por Eustácio e reproduzido por Van Dijk (1997, p. 51): “Aĩnos esti lógos mythikòs ekpherómenos apò alógon Dzóon e phytòn pròs anthrópon [v.l. allon] paraĩnesin” – “A fábula é uma história fictícia com animais irracionais ou plantas que é contada para exortar homens”

autoridade moral). Em duas únicas situações, Esopo é responsável por pronunciar um epimítio: na primeira fábula do *corpus* (*Ph.I.2*), em que conta a história das rãs aos atenienses, e em *Ph. App. 10*, em que conta uma fábula animal ao pai de família incapacitado frente a um filho mal-criado. Mais uma vez a fábula *App.10* apresenta uma característica que a aproxima dos primeiros livros do fabulário. Isso não se repetirá posteriormente, pois a voz fedriana passa a ser a única responsável por pronunciar promítios e epimítios, uma vez que única responsável pela narração das fábulas. Nessas circunstâncias, com a sua autoridade poética, reunirá junto a si grande autoridade moral em seus poemas. Enquanto uma personagem interna à fábula, responsável por expressar uma sentença moral, Esopo manterá parte de seu papel tradicional e pronunciará o endomítio de quatro fábulas. (*Ph. III.3; App.7; App.11; App.15*).

O apêndice coloca, ainda, algumas dúvidas sobre características que começam a despontar no fabulário a partir do livro III, do qual as fábulas *App. 7; App.11; App.15* e *App.18* preservam alguns traços. Na fábula III.19, pela primeira vez entre as fábulas, a escravidão é um tema tangencialmente abordado e o que convencionamos chamar de turno de diálogo é explorado²⁴⁶. Essas características, junto ao *corpus*, não se manifestam no livro IV e V, o que não significa que não possam se expressar entre as fábulas das quais Esopo está ausente. A significância desses critérios jaz, respectivamente, no fato de que, primeiro, a temática da escravidão, especialmente, quando relacionada a Esopo, estabelece uma conexão com preocupações editoriais de Fedro a ponto de que não parece desmedido avaliar que as fábulas que abordem o tema poderiam ecoar preocupações metaliterárias. Segundo, a presença de turnos de diálogos, especialmente em fábulas de curta extensão, produz o efeito de minimizar a preponderância de eventos não-verbais na construção da narrativa de cada fábula. Nas quatro fábulas, em questão, as ações não-verbais das personagens têm importância reduzida frente ao efeito de suas falas, responsável pelas consequências que levarão à moralização na narrativa. Ademais, suspeitamos que a presença do diálogo possa ser fruto do acentuamento de um teor satírico-horaciano das narrativas. Por essas suposições, este trabalho se beneficiaria de algumas observações finais acerca das relações entre Fedro e Horácio e Fedro e Esopo, numa perspectiva mais integrada em torno do que os capítulos anteriores abordaram com certo isolamento.

Henderson (1999, p. 319) aponta que as fábulas que figuram Esopo como personagem são possivelmente de proveniência folclórica (em especial as que contenham tópicos de

²⁴⁶ - Mann (2015, p. 130) concorda que a caracterização das fábulas do *App.* muito remete ao livro 3 do fabulário de Fedro.

moralidade senhor-escravo – *Sklavenmoral*), ou são desenvolvimentos de *khreiai* (anedotas) e máximas, comuns nas filosofias helenísticas. A primeira possibilidade é plenamente razoável, especialmente porque se adequa a uma disposição criativa que não pretende mais oferecer à personagem o estatuto de contador (logo, destituindo-lhe a autoridade poética). A segunda nos interessa por razões específicas: observamos a inserção de Esopo em fábulas cujas correspondentes na tradição anônima não o mencionavam.

A esse respeito, como muito já insistimos, não se deve ignorar a possibilidade de que Fedro tenha empreendido um largo exercício de adaptação sobre fábulas de tradição já consolidada. Além disso, tal exercício poderia inclusive ter tomado como alvo as fábulas de motivo que Henderson tenderia a compreender como folclórico, sendo este o caso de *Ph. App.*18, ou *Ph. App.*15. Trata-se de fábulas sem correspondente na tradição, de motivo reconhecidamente cínico, mas que, se considerada, primeiro, a proposta de Adrados (1983, p. 141) de que o cinismo antigo operou importantes movimentos sobre a tradição fabular e, segundo, o dado de que Fedro, mais do que pontualmente, substitui por Esopo personagens de narrativas já existentes (E.g.: *Ph.* II.3 e III.3), poderiam ter existido sob formas análogas, para nós perdidas. O espírito criativo que transforma *khreiai* e máximas em fábulas pode ser pervasivo em medidas ainda não estipuláveis no fabulário de Fedro e a dimensão eminentemente criativa, em sobreposição à adaptativa, pode ter de ser reavaliada.

Ainda que as fábulas em questão não sejam criações do poeta, mesmo a curadoria responsável pelo encaixe de uma narrativa em seu hipotético livro já deve ser valorizada como esforço consciente de estabelecimento de um projeto absolutamente autoral. Se nossa premissa de que cada fábula está onde deve estar tem relevância, se tem solidez a hipótese que partilhamos com outros críticos e comentadores – a de que uma mudança substancial na relação entre Fedro e seu modelo se processa também nas fábulas e não apenas nos paratextos –, então está evidente que as fábulas tratadas neste *corpus* (excluídos os textos da *App.*, para eventuais novos esforços de reformulação editorial do fabulário) são intransferíveis. Não pela mera formalidade de que um original deve ser textualmente preservado, mas porque ecoa a afirmação de um projeto, ela é a realização de uma poética interna e em desenvolvimento.

3.2 Fedro e a máscara satírica

A esta altura da análise, acumulamos constatações de elementos da apresentação da poética fedriana que só se conciliam com alguma dificuldade quando manejados sob o intuito

de uma inserção do fabulista e do fabulário na literatura latina. Poderíamos resumir os problemas – que transcendem a tortuosa relação entre o fabulista e a condição escrava em algumas perguntas – recapitulando alguns impasses já constatados anteriormente: (1) Fedro desdenha de Esopo ao dizer que sua matéria é puro *ingenium*, enquanto ele é capaz de submetê-la ao crivo da *Ars*? (2) Há uma ironia anti-calimaquiiana na proposta de “polir” fábulas, provavelmente em prosa, em uma fórmula métrica tão próxima da prosa quanto o senário jâmbico, tal como defende Glauthier (2009, p. 162)? (3) Em que medida devemos confiar no modo pelo qual Fedro reporta a recepção crítica de sua obra? A impossibilidade de triunfo sobre o *liuor* é, de fato, respaldada pela invisibilidade do poeta em sua posteridade, mas devemos depreender daí, também, mais uma manifestação de anti-calimaquiianismo?²⁴⁷; (4) Na anteposição do exílio literário motivado pela crítica e a confissão da punição motivada por Sejano, como harmonizar a ousadia da mensagem fedriana ao cenário de perseguição cultural que o próprio poeta expõe a seus leitores?²⁴⁸

Na impossibilidade de fornecer uma resposta satisfatória, especialmente sob uma única chave interpretativa, a essas perguntas, assumimos a necessidade de entender um pouco da relação de Fedro com outra tradição, além da fabular, à qual ele é frequentemente associado. A Sátira pode não justificar todas as disjunções encontradas em sua obra, mas, em definitivo, alarga as possibilidades de apresentação do “eu” poeticamente construído e autoriza a assunção de disposições contraditórias enunciadas por uma mesma voz poética.

Após comentar a inexistência de um consenso entre os estudiosos acerca de características infalivelmente presentes no gênero satírico, Mônica Vitorino (2003, p. 38-9) aponta uma proposta:

Apesar de tudo, sempre presente e inegável ao longo da história da sátira é a sua variedade, conceito já expresso no próprio nome do gênero: da multiplicidade dos temas à diversidade estilística de cada poema, da pluralidade de expressões literárias, através do uso do monólogo, do diálogo, do episódio, do anedótico, da fábula, até a heterogeneidade de recursos estilísticos e de objetivos: entretenimento, divertimento, advertência, sugestão a amigos, desmascaramento e repreensão dos erros e dos vícios.

²⁴⁷ Sistemáticamente, como já observara Glauthier (2009, p. 263), Fedro delibera acerca de seus confrontos com o *Liuor*, a inveja dos críticos, o desprezo por sua obra. Esse *tópos* calimaquiiano se popularizou em Roma a partir do fragmentário *Hino a Apolo* e ganhou território nas obras de Horácio (*Ser.* 1.20; 2.1 e *Odes* 2.20). Contudo, é matizado pela peculiaridade de que, ao contrário do que ocorre com seus predecessores, que sempre têm a perspectiva de vitória sobre essa forma de *Inuidia*, Fedro acumula grandes frustrações nas suas tentativas de bani-la, chegando ao ponto, como observamos no epílogo ao seu segundo livro (*Ph.* Ep.9, v. 18), de se ver sob o risco de exílio determinado por ela.

²⁴⁸ Entendemos esse como o desenvolvimento do problema levantado por Victoria Jennings (2009, p. 225)

Mas acrescentará

[...] certamente essa *uariatio* não constitui o elemento unificante do gênero, nem a sua motivação originária, que consiste, sobretudo, no interesse pela observação da sociedade e sua representação, em vista da discussão da problemática moral e cultural.

Ambas as condições são satisfatoriamente atendidas pelo modo com que se comportam as fábulas de Fedro. Em parte, essas características se devem à filiação de Fedro à tradição jâmbica, que, dirá a autora, pode ter exercido uma influência importante na constituição da sátira latina, em especial por uma derivação calimaquiiana, muito formadora para o poeta Horácio (VITORINO, 2003, p. 40-41). A já comentada *uarietas* é explorada em inúmeras manifestações textuais, valendo-se, por exemplo (A) de estruturas monológicas (caso de grande parte das fábulas) e dialógicas (como observado em fábulas do *App.*); (B) de diferentes dimensões de texto (como em *Ph.* IV.5, em que Esopo é feito intérprete de um testamento, isto é, mais uma heterodoxia frente à tradição fabular progressiva); (C) do recurso ao anedótico (como na fábula *Ph.* I.2, em que uma moldura contextualiza a Atenas de Esopo, para descrever as circunstâncias de sua narrativa); (D) e da multiplicidade de objetivos, que é a própria fundação do programa poético fedriano, provavelmente inspirada pelo preceito horaciano de, ao mesmo tempo, “agradar e ser útil”. Mas, para além da *uarietas*, ainda que seja um dado pouco expressivo do *corpus*, Fedro se preocupa com a sociedade romana, através de um modo muito íntimo à fábula, pois nunca com uma explicitude cáustica quanto com um sugestionamento alegórico. O *corpus* carece de fábulas ambientadas em cenário claramente romano, como a fábula *Ph.* II.5 que faz do próprio imperador Tibério uma personagem²⁴⁹.

É nessa chave que reiteramos a leitura de Christopher Polt (2015, p. 168), responsável pela essencial interpretação de que a Atenas arcaica da fábula *Ph.* I.2 pode ser alegoricamente interpretada com o mesmo crivo do mundo de animais tão convencionalmente ligado ao gênero fabular. Para o autor, Atenas seria uma alegoria de Roma em medida semelhante à qual as rãs são uma reelaboração metafórica dos cidadãos de uma cidade. Fedro adquire grande liberdade para observar e comentar a sociedade com o que essa armação possibilita. Num cenário hostil, por mais que Tibério fosse, em um primeiro momento de seu *imperium*, tolerante à sátira, o encobrimento do propósito satírico com a forma fabular apenas teria

²⁴⁹ É natural e indiciário da pertinência deste trabalho que aspectos claramente inovadores e fábulas indiscutivelmente fedrianas estejam situadas em circunstâncias do fabulário em que Esopo não toma parte.

transfigurado o escárnio em margem para o delírio persecutório de alguns agentes sociais, considerando a conjuntura que o próprio Fedro descreve. A fábula enquanto manifestação satírica permite que apontamentos e denúncias morais e culturais sejam efetivados pela identificação entre uma conduta de uma personagem alegórica e uma consciência suja (*Ph.* III. Pr. 45-48):

Suspicione si quis errabit sua, 45
et, rapiendis ad se quod erit commune omnium
stulte nudabit animi conscientiam
huic excusatum me uelim nihilo minus.

Caso alguém se equivoque em sua suspeita 45
 e, arrebatando para si o que da moral é comum a todos,
 tolamente venha a revelar **a consciência do próprio espírito**,
 por nada menos eu gostaria de me ver desculpado por este²⁵⁰.

Fedro tem a possibilidade de se proteger sob uma aparente arbitrariedade entre símbolos literários e referentes históricos e sob uma certa universalidade do propósito de aprimoração social que o gênero carrega²⁵¹. E é justamente essa condição que alterará a relação entre Fedro, a censura e a agressividade, que são características da sátira do paradigmático autor latino, Lucílio (VITORINO, 2003, p. 39). Nesse âmbito, o Fedro de nosso *corpus* segue mais de perto a revisão crítica a Lucílio feita por Horácio em seus *Sermones*: sem denunciamentos cáusticos, guiado pelo propósito de um *ludus*, ainda que sem o tom de censura e correção que se destinaria a um amigo, como faz Horácio nas *Epistulae*.

Lefkowitz (2019, p. 190) chama atenção para o fato de que o extenso emprego do “*Ego*”, a construção de uma sofisticada *persona*, a elaboração de diálogos com críticos, e a adoção de um programa didático sério são, todas, características presentes em Lucílio, Horácio, Pérsio e Juvenal. Mann (2015, p. 113), por sua vez, sugere que o ponto de comunicação mais saliente entre Horácio e Fedro não os conecta por estarem escrevendo em um mesmo gênero, mas por dividirem uma mesma estranha relação binária com seus antecessores (Horácio/Lucílio – Fedro/Esopo). Fedro deve ter tido total consciência disso, como tivemos oportunidade de mencionar anteriormente, pela reprodução de uma expressão

²⁵⁰ Tradução de nossa responsabilidade.

²⁵¹ Adele-Teresa Cozzoli (1995, p. 189) sublinhará a importância do antecedente, Calímaco: “L’uso della metafora e allegoria di tipo favolistico permetteva al poeta di Cire ne di attenuare l’acredine della polemica e dell’attacco diretto in una critica maliziosa e in una sottile ironia, tipiche dello stile serio-comico in cui rientrano la favola esopica e con essa i Giambi”. – “O uso da metáfora e da alegoria de tipo fabular permitia ao poeta de Cirene atenuar a acidez da polêmica do ataque direto em uma crítica maliciosa e em uma ironia, típicos do estilo sério-cômico no qual se inserem a fábula esópica e, com ela, os jambos”. Essa característica poderia ter penetrado a tradição satírica latina a partir do poeta Ênio.

horaciana para se referir ao próprio Lucílio (*naris emunctae*) em *Ph.* III.3, 14, que ecoa *Sat.* I.4,8. De um lado muito convincente, essa parece uma manifestação de um impulso criativo fedriano que o leva a crivar a figura de Esopo por meio de procedimentos horacianos. De outro, não seria possível reconhecer que essa relação com o antecessor, que em ambos eventualmente se intercala entre reverência e ressalva, não ocorreria para Fedro como realização da consciência de que ele escreve sob um registro que preserva diversas características comuns a Horácio?²⁵²

Tornou-se comum entre os críticos – como Jon Iddeng (2000, p. 207) introduz em um artigo que sumariza o estado da questão – o entendimento de que o modo autobiográfico frequentemente assumido pelas vozes autorais da sátira deve ser identificado com uma máscara, uma *persona*: o “satírico”²⁵³. Segundo o crítico, os trabalhos de W. Anderson (1982) compilados em seu *Essay on Roman Satire* são pioneiros na apresentação desse aporte teórico, pela primeira vez propondo que a voz nas sátiras não deve ser tratada como idêntica àquela do autor, como Iddeng (2007, p. 108) resume na seguinte passagem:

“Sátiras são ficções em que contradição, exagero e inconsistência florescem e certos temas são elevados a extremos. Nada que o locutor disser, nenhum verso que o satírico escrever pode ser visto como a própria opinião, ou sentimento do autor nem como uma descrição da sociedade romana de seus dias. Essa distinção, óbvia como atualmente parece, tem sido útil e valiosa. Seria imprudente acreditar de olhos fechados na descrição que Juvenal faz dos gregos em Roma, de Subura ou Egito e é de pouco interesse se Horácio realmente conversou com o homem chato [*Sat* I.9]”²⁵⁴.

A despeito do problema de toda radicalização, em especial numa seara em que o lastro documental biográfico externo à própria obra do poeta é pequeno, tal perspectiva teórica depura, ou ao menos suaviza, o efeito de certas contradições e imprecisões encontradas na obra desses poetas. É por uma perspectiva como essa, amparada na filiação de Horácio ao gênero de Lucílio, que poderíamos compreender o fato de que a ancestralidade liberta de seu

²⁵² Para Hawkins (2014, p. 132) a própria referência se prova sinal de um influxo satírico sobre a fábula fedriana.

²⁵³ Referimo-nos aqui à expressão empregada por Gordon Williams (1970) para descrever a estratégia dos poetas romanos de introjetar projeções autobiográficas (independentemente de serem máscaras ficcionais ou confissões historicizadas) com diferentes objetivos em suas produções poéticas.

²⁵⁴ Tradução nossa a partir de: “Satires are fiction, where contradiction, exaggeration and inconsistency flourish and certain matters are pushed to extremes. Anything the speaker said, any verse the satirists wrote cannot be seen as the author’s own opinions, genuine feelings or a true description of the Roman society of his day. This distinction, obvious as it seems today, has been valuable and useful. It would be unwise to take Juvenal’s description of Greeks in Rome, of Subura or Egypt at face value, and it is of little interest whether or not Horace actually had a conversation with the bore”.

pai e, portanto, a conexão íntima do próprio Horácio com uma forma de subalternidade, não se sustenta em toda sua obra.

Na esteira dos satíricos anteriores, a obra fedriana também está plenamente imbuída de auto-consciência. As manifestações do *ego* são ubíquas, podem possuir o que avaliamos como alguma progressividade ao longo do fabulário, mas revelam incoerências em medidas, inclusive, muito próximas das que encontramos em Horácio. Ambos sugerem, em algum momento de suas obras identificação com um estatuto *humilis* (“humilde”), como defendemos anteriormente. Mas seguem exatamente o mesmo procedimento de desprezar sumariamente que suas obras sejam apreciadas por grande público. Fedro não quer aplausos iletrados (*inlitteratum plausum non desidero*, *Ph.* IV, Pr., 20) como Horácio também quer muita distância do povo (*nos...a uolgo longe longeque remotos*, *Sat.* I.6, 17-18). Segundo Fedeli (1995, p. 95) é um preceito calimaquiano. Entre os preceitos calimaquianos, pelo que depreendemos de uma observação de Gordon Williams (1970, p. 88), esse, em particular, muito convenientemente se acopla à contribuição de Horácio e Lucílio à sátira, à qual ambos se referem pelo termo *sermo*, constituída pela construção de um contrato de produção e recepção do gênero focado em um público culto, seletivo, circunscrito a círculos literários mais íntimos.

Ainda que uma atenção à realidade urbana romana seja manifesta, esses autores não recuperam um aspecto da diatribe, registro literário dialógico de características formadoras para a sátira latina, pelo fato de que não possuem objetivos proselitistas e nem de expandir seu número de ouvintes, ampliar seu público²⁵⁵.

Fedro tem como seu mais explícito público, diante do qual ele acaba construindo um *ethos* severamente humilde, seus patronos. A relação com eles é mais frequentemente formalizada nos espaços em que as preocupações de Fedro adquirem um tom mais jâmbico do que propriamente satírico, uma vez que mais iracundas e pessoais (o “tu jâmbico” de Fedro é notavelmente o *liuor*, a inveja dos críticos) do que indignadas ou jocosas e centradas na sociedade romana²⁵⁶. A despeito da relação com seus primeiros leitores, um agravante da contradição fedriana está fincado na própria razão de ser do gênero fabular, tal como postulada pelo fabulista. A fábula tem como origem a necessidade de comunicação velada entre escravos para contornar a punição pelos poderes dominadores. As condições de produção, circulação e recepção do gênero tal como trabalhado por Fedro, não são essas. Mas

²⁵⁵ Essa peculiaridade da diatribe, veículo de filosofias populares helenísticas, como o pensamento cínico, é assim descrita por Vitorino (2003, p. 40)

²⁵⁶ Esse contraste entre a sátira e a poesia jâmbica é parcialmente pontuado por Tom Hawkins (2014, p. 133), que não deixa de salientar a influência da tradição jâmbica na própria formação da Sátira.

Fedro as cita por uma razão. Independentemente de qual seja, a natureza dessa digressão presente no complexo terceiro prólogo acentua a estranheza em um poeta que despreza um público popular, tal como seria o público coextensivo à gênese da fábula. Devemos nos debruçar agora sobre os fatores adjacentes a essa contradição.

3.3 Fedro e a máscara servil

Em seu trabalho *Making Mockery: the poetics of ancient satire*, Ralph Rosen (2007, p. 220) expõe uma visão importante e cautelar acerca dos ganhos e perdas assumidos com o amparo analítico da *persona* poética enquanto chave interpretativa:

Mas enquanto a teoria da “*persona*” foi muito bem-sucedida em lembrar os leitores de que não necessariamente precisamos escutar a autobiografia de um poeta toda vez que ele fala com sua própria voz em um poema, isso na verdade não resolve o problema de como interpretar a voz do satírico. Isso apenas adia o problema e o torna mais complicado. Podemos expressar a questão desta forma: *Persona* é uma metáfora apropriada da terminologia do teatro. O Satírico veste uma máscara – a *persona* – em seu poema, tal como o dramaturgo escreve para os atores, que vestirão uma máscara no palco de modo a representar uma dada personagem. A analogia cai por terra, contudo, em um ponto crucial, pois na sátira, o presumido ator atrás da máscara é, de fato, o próprio poeta, o autor da obra.²⁵⁷

É por assumir a consciência dessa ressalva que acreditamos na importância de se debater um pouco das condições pelas quais a crítica chegou às conclusões mobilizadas para posicionar Fedro na condição de poeta que se vale de uma *persona* plenamente identificada com o estatuto de homem liberto.

Trata-se de um debate que ganhou força recentemente, alavancado pela obra *Telling tales on Caesar*, de John Henderson (2001) e o artigo “Phaedrus, the fabulous”, de Edward Champlin (2005). Ao nosso ver, tal debate acerca da condição de liberto de Fedro não aponta

²⁵⁷ Tradução nossa a partir de: But while “*persona theory*” has been highly successful in reminding readers that we need not *necessarily* hear a poet’s autobiography every time he speaks with his own voice in a poem, it actually does not fully *solve* the problem of how to interpret the satirist’s voice; it merely defers it and makes it more complicated. We may put the matter this way: *Persona* is a metaphor appropriated from the terminology of the theater. The satirist puts on a mask—a *persona*—in his poem, just as a dramatist writes for actors, who will put on a mask on the stage in order to represent a given character. The analogy breaks down, however, at one crucial point; for in satire the putative actor behind the mask always, is in fact, the poet himself, the author of the work “”.

para conclusões inquestionáveis. Com o primeiro capítulo pudemos oferecer algumas referências para a percepção da existência de certas associações sócio-culturais com o gênero fabular, mas apenas o material selecionado no *corpus* é insuficiente para se insistir com segurança em *consciente* montagem de uma *persona* poética plenamente identificada com a instituição da escravidão. Considerando-se que o título *Liber fabularum Fedri Augusti Liberti* se trate de uma ficção biográfica criada posteriormente a Fedro, tanto Champlin (2005, p. 99) quanto Tom Hawkins (2014, p. 129-130) acreditam que a associação entre o fabulista latino e a escravidão teria sido estimulada a partir do conteúdo do terceiro prólogo, em que Fedro acaba por realizar uma conexão entre a origem escrava do gênero e a punição estabelecida por Sejano, motivada por um uso indecoroso dos seus poemas. Iribarne (2011, p. 2), *apud* Henderson (2001, p. 195), pontua que pode ter havido uma confusão com a fábula *Ph. II.5* (ausente do *corpus*), em que um escravo tenta obter um favor de Tibério (durante o império de quem se acredita que Fedro escreveu). Contudo, não se sabe sequer a partir de que altura da transmissão textual tal título teria sido atrelado aos manuscritos.

Mann (2015, p. 101-2) reconhece que esse debate é de natureza parecida ao que envolve a própria filiação liberta de Horácio, a qual também tivemos ocasião para abordar ao longo do primeiro capítulo e durante a seção anterior. Tendo destinado algum foco para a análise de dois importantes aspectos compositivos repertoriados por Horácio (*labor limae* e *prodesse et delectare*), que também estão presentes, com algum grau de consciência, em Fedro, não nos parece inapropriada a suposição de que o fabulista latino teria lançado mão também da sugestão identitária de um passado escravo. Essa sugestão poderia seguir a dupla via de reverência literária a Horácio e etapa do processo de *aemulatio* de Esopo. Importante, em igual medida, é asseverar que a sugestão identitária não implica real condição histórica de libertado ou um meticuloso projeto de forjadura de uma *persona* poética de libertado. Ela apenas se desenha como reconhecimento de que esse tipo de associação tem precedentes em modelos mais antigos e é um mecanismo empregado para se reportar a etapas anteriores de tradições em que Fedro, de fato, se encontra. Sua natureza é de ordem satírica porque biograficamente construída à luz, talvez, de uma alusão ao poeta Horácio. Sua substância eventualmente remeteria à escravidão como fator de auto-comparação ao fabulista Esopo.

Se ampliarmos nosso escopo de análise para as outras fábulas em que a escravidão é tematizada junto a Esopo, tal ênfase ainda goza de uma presença muito pontual no fabulário. Tomando o *corpus* deste trabalho como referência, a conexão entre a escravidão e a fala censurada ocorre em apenas uma outra circunstância: em uma fábula envolvendo Esopo e sua senhora (*Ph. App. 15*). Nesse caso, Esopo é escravo de uma senhora que o pune por uma fala

atrevida. É um excelente termo de comparação para um prólogo em que a fábula é associada à escravidão e Fedro relata a situação política que o colocou sob punição em função de seu fabulário. Mas não há sistematicidade desse tipo de ocorrência dentro de um recorte que consideramos o mais propiciador, tendo em vista a presença de Esopo.

O que nos parece estar em questão, insistimos, é que a voz poética Fedriana busca um meio de se conectar eticamente ao fabulista Esopo mais do que se concentrar nas implicações identitárias entre a posição de fabulista e a intimidade histórica entre contar fábulas e viver em condição de escravo. Em um artigo publicado em 2011, a comentadora Fatima Iribarne também já havia se proposto a identificar aspectos da incorporação da figura de Esopo por Fedro como forma de consolidação de uma *persona* poética. Fedro, para Iribarne (2011, p. 7), seria responsável por, através de suas menções, construir/destituir Esopo como seu *alter ego* ficcional. Se essa *persona* fedriana se associa a essa imagem, isso ocorreria em função da motivação de cumprir certos requisitos enquanto autor que o coloquem num patamar de equilíbrio com Esopo para que, por fim, Fedro possa consolidar sua autonomia. É a direção em que seus prólogos apontam para o entendimento de suas fábulas.

Num sentido algo diferente, Mann (2015, p. 105) acredita na possibilidade de que Fedro use as fábulas para falar de modo codificado de sua experiência de escravidão, tal como os escravos o fizeram aquando da origem do gênero. Para a pesquisadora, a fábula de Esopo se distinguiria da fábula desse outro modelo coletivo pelo fato de que o fabulista grego não veicula fábulas com sentidos ocultos (MANN, 2015, p. 135). Se reconhecemos que há uma teleologia no curso da assunção de uma autoridade poética e moral que independa de Esopo, essa poderia ser uma alternativa interessante para o real lugar em que Fedro concebe os efeitos de sua poesia. Observamos, de fato, que Esopo não é, ao longo do fabulário, notório pelo seu hábito de ocultar mensagens em seus ditos.

Tomando como paradigma o escravo que encripta uma mensagem por meio de uma fábula diante de seu senhor, não encontramos nenhuma ocorrência envolvendo Esopo. Todas as fábulas por ele proferidas têm o objetivo de aconselhar, por mais que esse aconselhamento não seja direto. Há, naturalmente, a ocasião em que Esopo está diante de sua *domina* (App.15), mas, despreocupado com a possibilidade de ser punido por dizer a verdade, profere um comentário ambíguo, também de caráter instrutivo, e é rigorosamente açoitado por isso. Essa ocorrência satisfaz perfeitamente a condição de contra-exemplo ao cenário descrito no prólogo ao terceiro livro. Esopo cai numa ilusão de liberdade ao se ver desimpedido para dizer a verdade. A voz fedriana não ignora esse dado e prontamente o adjetiva como *garrulum* (v.10), um falastrão. Trata-se – o que é fascinante – do mesmo adjetivo que Horácio emprega

para descrever a poesia de seu antecessor satírico, Lucílio (*Sat.* I.4, 12). Esopo teria sido mais prudente em dizer a verdade que pretende dizer a partir de uma fábula, como os escravos anônimos do terceiro prólogo fariam. Fedro, aparentemente, não dá outras oportunidades para sua personagem se portar de modo sábio diante de senhores, mas o insere em uma fábula em que outro *garrulus* está presente. Na fábula III.19, o escravo Esopo, ao procurar fogo para preparar a refeição dos senhores, se vê importunado por um sujeito e lança-lhe uma provocação enigmática, sem a forma de fábula, mas que demandaria uma mínima habilidade interpretativa. São essas as únicas duas ocorrências de falas com algum conteúdo elusivo. Esopo cumpre com excelência o papel de intérprete de enigmas, como na fábula III. 3, ao desvendar o mistério do rebanho prodigioso de um camponês, ou na fábula IV.5, em que decifra um testamento paradoxal, mas não se põe na posição de criá-los com suas fábulas. Fedro oculta informações em suas fábulas e diz que suas ninharias (*neniae*) não devem ser recebidas com total credulidade, pois nem sempre são o que parecem (*Non semper ea sunt quae uidentur discipi Ph.IV.2,5*). Ademais, o fabulista latino se arroga, também, a posição de bom decifrador, ao, por exemplo, questionar as morais de algumas de suas próprias fábulas²⁵⁸.

Se devemos, então, pensar na referência à escravidão como algo particular a Fedro numa medida que transcenda o modelo esópico, tão fundamental quanto essa potencial chave de entendimento da autora é a interpretação de que, ao evocar o passado do gênero fabular associado à escravidão, Fedro se engaja, sobretudo, em uma meditação sobre o cerceamento da fala. Tal cerceamento está entre as preocupações que o fabulista divide com seu público sistematicamente ao longo do fabulário. A fala é cerceada, é claro, quando Fedro se descreve punido por Sejano; tivemos oportunidade de abordar esse aspecto em nossa análise do terceiro prólogo. Fedro não correria os mesmos riscos que um escravo diante de um senhor, mas, como liberto, correria, por exemplo, o perigo de sofrer alguma forma de perseguição política por seus ditos, exatamente como o prólogo descreve. A suposta condição de liberto, afinal, não dá a Fedro o direito de falar sobre o que lhe aprouver e é justamente o tema da escravidão que parece carregar um pendor particular a ser criticado. A autora defende a leitura de que as fábulas que tematizam a escravidão podem ser lidas sob uma chave política (MANN,2015, p. 150). Ao que indica o *corpus*, todas as fábulas que claramente abordam frontalmente a escravidão (*App.15* e *App.18*) se encontram em posições desconhecidas no fabulário. Seria de grande valia conhecer onde se encontravam relativamente ao terceiro prólogo, por se tratarem

²⁵⁸ Nosso *corpus* não dispõe de exemplos dessa natureza. Mas essa relação com as fábulas é encontrada, por exemplo, em *Ph.* IV.11, uma fábula que relata o roubo a um templo de Júpiter, iluminado pela própria luz do altar do deus. Fedro propõe três morais diferentes para a mesma fábula, sob a certeza de que apenas o próprio inventor poderia explicitar seus ensinamentos.

de fábulas em que confrontos reais entre personagens e autoridades são amortizados de uma forma em que reconhecemos, simultaneamente, aspectos conservadores e transgressores. Em *App.*15 Esopo é punido pela sua audácia de contar verdade, mas não sem provocar ostensivamente a autoridade da *domina* se silenciando na hora de dizer a verdade, logo após ter sido punido por contá-la. Em *App.*18 Esopo dissuade o escravo a fugir, mas não sem que antes tenham sido expostas várias de suas aflições e injustiças.

De outro lado, devemos nos atentar também para a angústia frente ao cerceamento da fala em cada uma das ocasiões em que Fedro registra preocupação com a virulência de seus críticos. Uma marca poderosa disso acontece apenas uma vez, no *corpus*, ao epílogo do segundo livro, em que a sombra da crítica chega a impor a Fedro uma meditação em torno da interrupção de sua carreira literária (*Ph.* II. EP., 17-19):

nec quidquam possunt nisi meliores carpere, 17
fatalem exilium corde durato feram,
donec fortunam criminis pudeat sui.

e que nada conseguem senão censurar os melhores, 17
 suportarei com coração empedernido o **fatal exílio**,
 até que a fortuna se envergonhe de seu crime²⁵⁹.

Fedro propicia a conexão entre o fatal exílio e a punição política da expressão poética a partir da contiguidade entre o epílogo ao livro II e o prólogo ao livro III, em que o escutamos falar de Sejano. Se, como é de se esperar, Fedro aponta na direção da saída voluntária da vida literária a partir do termo *exilium*, acaba por falar de uma (auto-)punição antes de comentar um crime e implode a lógica causal do acontecimento ao retratar sua situação. Não por expressar um efeito antes de uma causa, mas por sugerir uma conexão quando, na verdade, não há qualquer causalidade entre o exílio ao qual ele haveria de se submeter frente a incontinência crítica e a punição que Sejano posteriormente lhe impôs.

Fedro nos informa que seu livro anterior foi responsável por provocar a sensibilidade de Sejano, ainda que não nos seja conhecida se uma fábula em específico ou um conjunto delas foi responsável. Fedro também não menciona a temática ou o assunto, ou mesmo o modo pelo qual uma alegoria foi operada tal que teria ofendido o prefeito da guarda pretoriana. Causa estranhamento que o perigo tenha transcorrido a ponto de Fedro ter retomado sua atividade criativa, sem a cautela de deixar o assunto evanescer por si só.

²⁵⁹ Tradução de nossa responsabilidade.

Sejano poderia, de fato, ser um ator político interveniente sobre o trabalho criativo de Fedro e que, então, se ausentou da cena política romana, ou uma referência passada, paradigmática, de um austero censor, de modo próximo ao que ocorre na obra de Juvenal (*Sátira* I.10, 104-107), que o cita como um modelo de ambição política e patrimonial desmedida e que, como consequência disso, sofreu uma dura queda²⁶⁰. Fedro dá prosseguimento ao seu trabalho poético com a irreverência de um homem que não tem antecedentes punitivos.

Tal ambiguidade comportamental fedriana é também um pouco remanescente de uma contradição observável no próprio caráter de Tibério, na sua relação com escritores romanos. Segundo Catherine Salles (2010, p. 61) os historiadores estão de acordo com o fato de que esse imperador foi um “perseguidor das letras”. Ao todo, sob seu domínio (14-37 d.C.), sete escritores, os quais a pesquisadora não identifica, provocaram a cólera do imperador e, com a exceção de um único, foram executados ou obrigados ao suicídio. No entanto, é relatada uma estranha paciência de Tibério com obras de natureza satírica, ao menos em um primeiro momento de seu *imperium*, em que ele procurou, segundo a autora, preservar certo liberalismo republicano. O ano de 26 d.C. marca sua partida de Roma e a delegação do poder ao prefeito da guarda pretoriana, Sejano, que aí permanecerá até 31 d.C. e recrudescerá sua política cultural. As dificuldades em posicionar Fedro cronologicamente impedem o balizamento da possível recepção de sua obra nesse cenário. Fato é que, se ele realmente escreveu durante o período e sofreu o que diz ter sofrido, sua punição foi extraordinária, por não ter sido capital. A organização argumentativa da autora não deixa claro se foi ele a única exceção listada ou se é a sua obra parte do motivo para que a historiografia aponte certa paciência com a sátira na agenda político-cultural tiberiana.

A punição de Tibério é a manifestação crítica mais contundente sofrida por Fedro. Quando essa crítica eventualmente volta a se mostrar, descobrimos mais pela descrição do efeito de um evento do que pelo evento em si. Nessas circunstâncias, ela, a crítica, pode ser traduzida como um cerceamento a modos de fala e não propriamente um cerceamento da fala. Um exemplo contundente disso não está no *corpus*, mas já foi tratado neste capítulo. Fedro

²⁶⁰ Mann (2015, p. 138) relembra a sugestão de Catherine Keane (2015, p. 131n) realizada em sua obra *Juvenal and the Satiric Emotions* a respeito do emprego da figura de Sejano nas sátiras de Juvenal: “Imperial authors sometimes employed earlier stories as code to comment on contemporary affairs.” – “autores imperiais às vezes empregavam histórias mais antigas como um código para comentar relações contemporâneas”. Mann, então, conclui que Fedro, como autor imperial, poderia ter explorado esse recurso empregando a figura do político como uma espécie de “bicho-papão”, mesmo que ele não fosse seu contemporâneo. Se a autora estiver correta, Fedro terá ampliado a natureza de seu emprego da alegoria, em um primeiro momento íntima à narrativa fabular, para abarcar, também, os editoriais, nos quais aparentes personagens políticos contemporâneos seriam, em verdade, manifestações codificadas de outros atores sociais, para nós desconhecidos. No terreno criativo de um fabulista como Fedro, essa hipótese não é absurda.

supostamente abole, ou melhor, tempera a *breuitas* ao anunciar no fechamento da fábula III.10 que esse seu preceito criativo foi duramente criticado e isso o levou a compor um poema de sessenta versos. Na maior parte das suas ocorrências, nos prólogos e, justamente pela natureza preliminar destes, a obstaculização da crítica é mencionada à luz da antecipação, é apresentada mais como iminência do que propriamente como evento, uma vez que Fedro se vê na posição de hipotetizar, ansioso e irritado, a respeito da sua ocorrências, frequentemente através do uso de futuro do presente ou futuro perfeito; eis alguns exemplos: *calumniari siquis autem uoluerit* (Ph.I.Pr.,5) – “Se alguém, por ora, **quiser** criticá-lo”; *si liuor obtrectare curam uoluerit* (Ph.II.Ep.,10) – “Caso a inveja **almeje** depreciar minha obra”; *Hunc obtrectare si uolet malignitas* (Ph.IV.Pr.,15) – “Se a má índole **quiser** difamá-lo”. A insistência nessa chave de comportamento pressupõe recorrência da crítica e manifestação de resistência. Por não nomear seus detratores, Fedro, de um lado, cumpre um papel satírico de estirpe horaciana, mas, à maneira dos escravos aos quais remete no terceiro prólogo, utiliza a fábula como modo de comunicar seus sentimentos frente a eventuais críticos, dessa vez sem provocar reprimendas que muito poderiam comprometer a continuidade da recepção de sua obra. É o que suspeitamos que as fábulas *Ph. I.3* e *Ph. IV. 24*, já comentadas a esse respeito, e a fábula *App.7* possam representar.

App.7 é uma ocorrência importante no *corpus* por nos permitir discutir como a expressão literária enquanto gesto apto ao cerceamento crítico é atada à presença de Esopo, em um estatuto que não é caracterizado como sendo o de escravo. A fábula em questão poderia perfeitamente falar sobre o próprio Fedro, mas a chave de entendimento da alegoria não é óbvia e isso nos obriga a reconhecer que não sabemos com que personagem deveríamos identificá-lo. Um fator que tende a dificultar a tarefa de identificação das personagens é o desconhecimento acerca do livro a que essa fábula pertenceu originalmente. É natural que a personagem de um péssimo escritor tenha sido elaborada com o intuito de dar substância literária ao próprio fabulista em uma fábula como a do segundo livro, em que Fedro ainda está construindo sua autoridade enquanto fabulista. Mas soa estranho que esse mesmo intuito seja reservado a uma fábula do quinto livro, em que Fedro revela ter pago sua dívida com Esopo e só depende de seu nome para firmar o prestígio de suas obras. A menos que Fedro além de auto-depreciativo se firme ao longo de todo o fabulário como auto-ironizante.

Num cenário como esse, ao menos duas interpretações da fábula são possíveis frente à assunção de que essa fábula seja de fato sobre a escrita fedriana. Essa multiplicidade estaria de acordo com a possibilidade de a fábula se encontrar em qualquer lugar do fabulário. A primeira é a de que Fedro é a personagem do escritor amador e Esopo cumpre, de fato, o

papel de Esopo. A relação entre o fabulista latino e Esopo é a relação entre um escritor que busca uma opinião, já bastante convencido da qualidade de sua obra, e um homem reconhecido, não explicitamente pelo seu papel de fabulista, mas pelo seu bom juízo crítico. Fedro, nesse contexto, é criticado de forma bem-humorada tanto pela má-qualidade do que escreve quanto pela sua arrogância; Fedro é criticado. A segunda é a de que Fedro é a personagem de Esopo e o escritor amador é a figura de outro escritor, talvez um contemporâneo, ou a representação coletiva de outros escritores que tenham lhe criticado, ou que tenham se arrogado em excesso. A identificação de Fedro com Esopo é dado latente em toda a obra e aqui ela poderia cumprir tanto um desejo do poeta latino quanto a realização de um estado já alcançado. Se Fedro eventualmente assina algumas de suas obras com a pena de Esopo, como diz no prólogo ao livro V, não seria suspeito que ele se representasse como a personagem de seu precursor. Mais uma vez é imprópria uma conclusão que desconsidere dados do resto do fabulário.

De todo modo, com essa fábula ganhamos alguma possibilidade argumentativa sobre a relação do poeta com a crítica e com Esopo. A máscara servil que Fedro poderia ter elaborado para si pode chegar a ter estabilidade em seus traços para assumir a feição de uma *persona* poética de liberto, ou de *humilis*, mas nos parece mais provável que essa identificação é tão parcial quanto a própria caracterização de Esopo como escravo no fabulário, ou tão localizada, como a rememoração do gênero fabular enquanto um gênero literário íntimo às pessoas escravizadas. Fedro pretende a identificação com a escravidão enquanto isso o aproximar (e favorecer-lhe a superação) de Esopo, bem como poderia ser com a própria proximidade entre os dois fabulistas e a Grécia. Fedro pretende a identificação com os escravos criadores do gênero enquanto isso lhe aproximar da habilidade de exímio encriptador de sentidos e intérprete de sentidos ocultos. Fosse essa de fato a feição absoluta de sua máscara poética, ou sua condição autobiográfica historicamente demarcada, Fedro não teria razão para omiti-la (ou para apenas sinalizá-la) quando não apenas seu antecessor havia gozado dessa condição, mas também figuras importantes da própria literatura latina, como o pioneiro Lívio Andronico e o comediógrafo Terêncio. Não, a escravidão, a condição de liberto, é uma das expressões faciais da *persona* poética de Fedro. Fedro quer seu sorriso cinico-estoico estampado em uma estátua erguida pelos romanos²⁶¹.

²⁶¹ Reiteramos, assim, a percepção de Silvia Mattiaci (2014, p. 65) de que o prólogo ao segundo livro, em que o narrador de Fedro conta que mesmo a condição escrava de Esopo não impediu aos atenienses de dedicá-lo uma estátua, é um apelo ao público romano para que lhe confira o valor merecido, a começar pelo reconhecimento de que a *aemulatio* não torna Fedro um *imitator*, mas um *alter auctor*.

3.4 Conclusões

A plena consolidação da *auctoritas* de Fedro enquanto fabulista latino, depende da ocupação de todos os espaços simbólicos antes ocupados por Esopo.

Essa aquisição depende, primeiro, da consolidação de sua autoridade enquanto poeta e enquanto moralista, em sentidos muito específicos. Fedro deve progressivamente assumir a responsabilização pela autoria de todas as fábulas de seu fabulário e assumir a voz narrativa que comunica todas elas ao seu leitor. Paralela e progressivamente todas as performances pedagógicas, moralistas, cautelares e admonitórias devem ser dissociadas de Esopo para migrar, ao menos, para alguma entidade narrativa manejada por Fedro que não carregue um estatuto de autoridade similar, se não para a própria voz fedriana²⁶². Para firmar certa autonomia na progressão do fabulário, Fedro recorre a preceitos postulados por outro modelo. *A breuitas*, a *uarietas*, o *labor limae*, o duplo objetivo de *prodesse* e *delectare* e a consciência da *ars* como força operatória sobre o *ingenium* se tornam ferramentas para engendrar uma plena emancipação desses dois aspectos da figura de Esopo. Mas essas ferramentas não bastam.

Segundo, havendo uma plena emancipação da figura de Esopo em curso ao longo do fabulário, Fedro deve se valer de certos estatutos aos quais o fabulista grego se encontra tradicionalmente associado. São eles: a possibilidade de ser honrado pelo valor de suas criações independentemente das circunstâncias de nascença (a condição de estrangeiro e a condição de escravo) e uma posição na tradição que o permita ser rememorado por si mesmo, sem a sombra da representação de um antecessor aclamado. Facilita essa tarefa a assunção de uma *persona* poética de natureza satírica que ampara contradições de auto-representação, que dramatiza com indignação e irritação a recepção áspera dos críticos e que guia as narrativas fabulares para críticas e observações ficcionalmente apresentadas da *urbs* romana.

A *persona* poética satírica horaciana é uma expressão atuante no *sermo*: o fluxo conversacional que acomoda suas *Ep.* e *Sat.* e que é, pela grande tendência ao encadeamento de ideias às vezes contraditórias, ou desconexas sobre si e sobre o objeto acerca do qual disserta um *iocus*, um jogo que, por sua vez, é fruto de uma *ars*, isto é, uma técnica e, por isso, as ilusões, os enganos, mas também o deleite e os aprendizados decorrentes desse jogo, ocorrem de caso pensado. São um desígnio. Ao incorporar uma máscara poética tão associada

²⁶² Outra das “superações” fedrianas sobre Esopo sobre a qual este trabalho não pôde se debruçar, em razão da nossa opção de corpus, é analisada por Libby (2010). A autora compreende que Fedro supera Esopo em sua habilidade de buscar a verdade a partir das ocorrências de algumas fábulas (e.g.: *Ph.* II.1) em que que Fedro revisa a moral Esópica registrada, colocando-a em suspeição.

a essa natureza, Fedro lança seu leitor em jogos e ilusões pré-projetadas. E oferece alertas para isso: instrui seu leitor em não confiar em tudo aquilo contado, não pela falta de valor e verdade da mensagem, mas porque a mensagem está oculta. Sendo assim Fedro também quer consolidar primazia num aspecto no qual seu fabulário não ilustra como sendo uma primorosa habilidade esópica. Mais do que uma boa intérprete e decifradora, a voz fedriana quer ser bem-sucedida na encriptação de mensagens através de suas fábulas. Alcançar a maestria em decifrar e escamotear mensagens em narrativas aproxima Fedro dos escravos anônimos, relacionados à origem do gênero. É uma autoridade louvável, mas que carece de algo que o poeta só pode encontrar junto a Esopo: um nome a ser lembrado e associado à composição de fábulas. Fedro deixa claro que o anonimato não o interessa e é com essa ressalva que devemos nos opor em certa medida ao argumento de que Fedro reopta entre Esopo e a escravidão anônima. Tal como ocorre em Horácio, em especial na *A.P.*, esses ilusionismos confundem nossa relação com a sinceridade daquilo que é ensinado. Se observarmos o que os três primeiros prólogos de Fedro, em conjunto, têm a dizer a respeito do papel da fábula, somos obrigados a reconhecer que a função didática se desdobra em dois aspectos que são atravessados de modo complicado pela função admitida no terceiro prólogo. Brigitte Libby (2010, p. 548-9) expõe de forma clara a natureza do entrave que impede a face didática do papel da fábula de ser exercida com plenitude:

De um lado, o fabulista deve ensinar seus leitores a ver através das ambiguidades que eles hão de encontrar na vida real. De outro lado, uma vez que falar a verdade diretamente é arriscado, o fabulista deve paradoxalmente apresentar essas lições sobre a verdade de um modo alegórico e até mesmo enganador²⁶³.

O ritmo e a direção dessas transformações é sempre indicada pelos editoriais do fabulário e essa é a razão pela qual temos condições de arriscar, especialmente, interpretações que conectem as fábulas dentro de um mesmo livro. O sentido básico dessa teleologia criativa é a rarefação da ideia de *imitator* e, pela *aemulatio*, a aquisição da plena identidade de *auctor*. Um *corpus* cujo critério formador seja um símbolo tradicional da fábula antiga, seu *protós heyretés*, Esopo, dentro do plano criativo de Fedro tal como ele nos expõe tem o benefício de carregar aspectos conservadores dentro da tradição fabular e ao mesmo tempo apresentar certa

²⁶³ Tradução nossa a partir de: “On the one hand, the fabulist must teach his readers to see through ambiguities that they will encounter in real life. On the other hand, since speaking the truth directly is unsafe, the fabulist must paradoxically present these lessons about truth in an allegorical and even deceptive way”.

agonia derivada dos modos de consolidação de alguma autonomia frente ao modelo. Outras possibilidades de montagem de *corpus* não apenas seriam esclarecedoras, mas poderiam apresentar faces da identidade autoral fedriana também antecipadas nos paratextos, tal como aqui nos concentramos para realizar, mas sem o anuviamento da presença textual de Esopo.

Considerações e prospecções finais

Este trabalho teve o objetivo de expandir uma espécie de análise que vinha sendo praticada anteriormente em estudos como o de Brigitte Libby (2010), Fatima Iribarne (2011) e Kristin Mann (2015), em que traços de progressividade eram compilados ao longo do fabulário de Fedro e permitiam avaliar uma série de nuances do projeto poético fedriano. Entre elas, a construção de sua particularidade enquanto fabulista independente de Esopo e suas contribuições à tradição em que o poeta se insere. Pela participação nesse conjunto de estudos, nosso projeto carrega alguns interesses mais particulares sem, contudo, arrogar-se a posição de originalidade, pois poderíamos dizer que a totalidade de nossas contribuições está particionada nos esforços de importantes pesquisadoras e pesquisadores.

Com o nosso primeiro capítulo, dedicado a aspectos estruturantes da escrita fedriana tivemos condições de compreender minimamente o que – lançando mão de uma certa liberdade conceitual – poderíamos chamar de “pré” e “proto-história” da escrita fedriana.

O início do entendimento de como certos estatutos sócio-culturais se ligaram à fábula e ao fabulista nos parece fundamental para o esclarecimento da razão de ser de algumas estratégias identitárias em que Fedro aparentemente insiste. A respeito do primeiro subcapítulo, é necessário assumir que cada tópico nele elencado, por si só, seria digno de um estudo aprofundado e é com certo alívio que pudemos contar com alguns esforços anteriores nesse sentido, em especial com a obra recente de Silvio Schirru (2009) a respeito da fábula em Aristófanes. Não seria desmedido dizer que o comediógrafo, em certo sentido, tem para a cultura literária grega uma importância similar à que Fedro tem para a cultura literária latina no que diz respeito à introdução de uma personagem esópica.

Uma estratégia investigativa que, se inédita, eventualmente, será necessária é a de um exame mais exaustivo do que, por exemplo, o excelente trabalho de Alberto Cavarzere (2001) (“*Ego poliui in uersibus senariis: Phaedrus and the Iambic Poetry*”) acerca da relação entre Fedro e a tradição poética jâmbica. Alguns aspectos de nosso trabalho, como a relação entre Fedro e a sátira, entre Fedro e a censura, ou entre Fedro e a função da fábula, dependem de um entendimento mais claro das razões que levam o fabulista latino a acolher essa formulação

métrica, mesmo flertando com uma tradição literária que Horácio e Lucílio já haviam consagrado em Roma através do hexâmetro datílico.

Diante da tarefa de pinçar em Horácio aspectos que objetivamente o poeta de Venússia teria legado para a posteridade literária como “ensinamentos”, percebemos um sério risco de instrumentalização excessiva, em especial, da *A.P.* Nosso papel de comentar uma obra antiga não é o mesmo assumido por um eventual poeta antigo pronto a consultá-la como um manual. Sendo assim, o rigor algo desequilibrado na atenção destinada a certos assuntos da obra horaciana é sintoma de um despreparo teórico ao início da pesquisa para lidar com o fato de que, além de supostamente “resolver” os problemas dos poetas, a *A.P.* é um poema que traz problemas. Avançar indiferentemente, munido de um punhado de conceitos prontos para serem detectados na obra Fedriana seria irresponsável. Com alguma sorte, tomamos contato com a convicção de que os pontos menos pacíficos da *A.P.* e das *Ep.*, aqueles que se relacionam com uma lúdica *persona* horaciana também são, à sua maneira, herdados pela poética fedriana.

O segundo capítulo foi destinado a uma análise algo mais exaustiva do que aquela encontrada nas obras das autoras supracitadas. Nosso *corpus* é um pouco menor do que o selecionado por Mann (2015) e por isso tivemos a oportunidade de realizar análises mais detidas nas fábulas comuns, além de delinear um contraste com fábulas anônimas correspondentes às do *corpus* fedriano, amparados pelo trabalho monumental de Adrados (2003), e de oferecer alguns comentários de natureza menos específica a fábulas que ainda não haviam recebido análises em língua portuguesa. O *corpus* tornou factível a investigação e de fato endossou aspectos da progressividade do programa poético fedriano em direção a alguma emancipação da figura de Esopo. De outro lado, é possível que o recorte tenha ofuscado certos passos mais avançados dessa progressividade. A incompletude de uma análise com o *corpus* aqui adotado – que tateia o fato de que, sempre que há menção a Esopo, há algum tensionamento entre este e o fabulista latino quanto à autoridade política e moral – é a de ser incapaz de avaliar o estatuto de dependência e emancipação do fabulista grego em fábulas nas quais ele não se encontra. O desenvolvimento natural e esperado dessa análise é que ela se radicalize e incorpore outros recortes sobre o fabulário

O terceiro capítulo elegeu duas preocupações recorrentes na obra de Fedro como espaço de organização das análises e panoramas processados nos dois primeiros capítulos: o envolvimento com o gênero satírico e o envolvimento com a identidade escrava. Essa integração pôde ser acomodada sobre as conclusões de uma rápida análise integrada de todo o fabulário. Nós nos apoiamos sobre essas duas preocupações tratando-as como margens para se

estabelecer a direção de nosso entendimento sobre a consolidação da *auctoritas* de Fedro. Buscamos, também, mostrar como uma e outra preocupação, na verdade, estão conectadas pela estratégia fedriana da criação de uma *persona* poética. No *corpus*, a adesão a uma e outra não é absoluta e não é sempre convergente. A esse respeito devemos dizer, ainda, que a obra fedriana muito se beneficiaria de um estudo que buscasse reconhecer como a filiação satírica do fabulário se comporta livro a livro, já que podemos suspeitar de que não apenas a relação com seu antecessor Esopo e com sua própria identidade enquanto bom fabulista se desenvolvem progressivamente.

Não há dúvida de que um alargamento do *corpus* permitiria, também, maiores observações tendo em vista o entendimento de como Fedro opera o que a crítica convencionalmente denomina “desenvolvimento” genérico. O desenvolvimento de um gênero literário a partir da inclusão de elementos de outros gêneros e tradições é uma característica muito presente nas obras do período augustano e que participa muito ativamente da base compositiva da fábula *Ph. IV. 7*. Uma desconfiança que a crítica fedriana faz bem em adotar é a de que essa fábula, ainda que seja o exemplo mais experimental do *corpus*, pode não ser o único exemplo do recurso no fabulário.

Por fim, devemos ressaltar, com este trabalho, tivemos condições de explicar e explicitar informações sobre a relação entre Fedro e Esopo, e entre Fedro e Horácio que, por mais que já conhecidas pela crítica e eventualmente rememoradas têm tido menos fôlego analítico do que o merecido.

De um lado, este trabalho se preocupou em presumir o mínimo acerca do imaginário fedriano sobre Esopo, ainda que sem recurso às *Vitae* do fabulista lendário. Acreditamos ter dado um passo pequeno e fundamental em direção à realização de uma história das representações antigas do lendário fabulista. O valor dessa preocupação – ainda não conduzida com o rigor de que é digna – para qualquer estudo relacionado à obra e à personalidade de Fedro está em nunca se desviar do fato de que Esopo, como nenhum outro autor antigo, construiu uma popularidade capaz de rarefazer a percepção de autoria de qualquer outro sucessor cronológico, com a possível exceção de La Fontaine cujas fábulas parecem direcionar reconhecimento a seu autor. Nosso trabalho sustenta que a emancipação fedriana de Esopo é uma aquisição durativa em sua necessidade de zelo e de manutenção, nunca pontualmente conclusiva. Esse é um dos motivos pelo qual, ainda que já um *auctor* propriamente, Fedro tem de insistir em gravar sua autonomia usando como matéria a memória de seu precursor. Eis a estranha ironia – sina que o próprio Fedro talvez começasse a conhecer na vida que sua poesia projeta – de um autor que luta pela distinção frente a Esopo, mas

perdura por mais de um milênio de recepção na situação de que seus textos são prontamente atribuídos ao seu modelo.

Apresentamos com fôlego e em largueza as conexões compositivas entre Fedro e Horácio e os meios pelos quais Horácio, mais do que objeto de uma obsessão intertextual do fabulista, é, também, um verdadeiro modelo de exercício poético que inspira a materialidade do projeto de emancipação fedriano. Confiamos na valorização e avaliação crítica de outras influências recebidas por Fedro como uma ferramenta para dar continuidade à reapreciação que o autor tem ganhado e que, no limite, é ainda afluyente da sua condição de um autor antigo que nasceu tardio, quase renascentista, considerada a recuperação de sua identidade. Parece a nós importante que os estudos engajados na reabilitação dos textos do fabulista assumam, ainda que tacitamente, a missão de insistir que Fedro não é apenas o *Aesopus Latinus* que identificou séculos de fábulas espúrias.

Referências bibliográficas

ADRADOS, F. *Historia de la fabula Greco-Latina*. Tomo I. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1979.

_____. *Elegiacos y Yambógrafos Arcaicos (Siglos VII-V a.C.)*. Vol. I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

_____. “Les collections de fables à l’époque hellénistique et romaine”. In: GRANGE, B.; REVERDIN, O. *Fondation Hardt: Entretiens sur l’antiquité classique: La Fable*. Tomo XXX, Genève: Vandroueves, 1983. p. 137-187.

_____. *Orígenes de la lírica griega*. Madrid: Editorial Coloquio, 1986

_____. “La Fabula en Horacio y su poesia”. *Myrtia*, Murcia, nº 9, p. 131-151, 1994.

_____. *History of Graeco-Latin Fables. Vol II: The Fable during the Roman Empire and in the Middle Ages*. Translated by L.A. Ray and F. Rojas del Canto. Leiden; Boston; Koln: Brill, 1999.

_____. *History of Graeco-Latin Fables. Vol III: Inventory and documentation of the Graeco-Latin fable*. Translated by L.A. Ray and F. Rojas del Canto. Leiden; Boston; Koln: Brill, 2003.

ANDREU-CABRERA, Eliseo. ‘Play and Childhood in Ancient Greece’. In: *Journal of Human Sport and Exercise*. Volume 5. Issue 3. Alicante: University of Alicante, 2010. Pp. 339-347

ALSTER, B. “Sumerian proverb collection seven”. *Revue d’Assyriologie et d’archéologie orientale*, Paris, vol. 72, no. 2.???, p. 97-112, 1978.

_____. *Wisdom of Ancient Sumer*. Bethesda: CDL, 2005.

ANDERSON, G. *Greek and Roman Folklore: a Handbook*. Westport: Greenwood Press, 2006.

ARISTÓTELES. *História dos Animais*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Tomo I: Livros I-VI. Lisboa: Imprensa nacional - Casa da Moeda, 2006.

_____. *História dos Animais*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Tomo II: livros VII- X. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

ANTOLÍN, F. N. “Introducción”. In: HORACIO. *Epístolas. Arte Poética*. Edición crítica, traducción y notas de F. N. Antolín. Madrid: Editorial CSIC, 2002.

ARISTÓFANES. *Comédias I*. Introducciones, traducción y notas de Luis Gil Fernández. Madrid: Editoras Gredos, 1995.

_____. *Comédias II*. Introducciones, traducción y notas de Luis M.. Macia Aparicio. Madrid: Editoras Gredos, 2007a.

_____. *Comédias III*. Introducciones, traducción y notas de Luis M.. Macia Aparicio. Madrid: Editoras Gredos, 2007b.

ARISTOTLE. *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*. Newly Translated, with introduction, notes and Appendices by George Kennedy. Oxford: Oxford University Press, 1991.

AULU-GELLE. *Oeuvres Complètes*. Traduction Française de Mme de Chaumont, Flambart et Buisson. Paris: Garnier Frères, 19??.

AVELLAR, J. B. C. *As Metamorfoses do Eu e do Texto: o jogo ficcional nos Tristia de Ovídio*. 2015. 200 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

AVELLAR, J. B. C.; TREVIZAM, M. “Uma *Ars Poetica* Ovidiana: Metapoesia e Ilusionismos na *Ars Amatoria*”. *Letras Clássicas*, vol. 17, nº2, p. 115-133, 2013.

AVIANO; FEDRO. *Favole di Fedro e Aviano*. A cura di Gianinna Solimano. Torino: Unione Tipografice – Editrice Torinese, 2005.

BERGER, A. *Encyclopedic Dictionary of Roman Law* (Transactions of the American Philosophical Society, Vol. 43, Part 2.). Philadelphia: American Philosophical Society, 1953.

BERTI, M. *Digital Fragmenta Historicorum Graecorum*. Disponível em: <http://www.dh.uni-leipzig.de/wo/dfhg/>. Acesso em 15 Set. 2018.

BRADLEY, K. “Slavery in Roman Republic”. In: BRADLEY, K.; CARTLEDGE, P. (eds.). *The Cambridge World History of Slavery*. Vol.1: Ancient Mediterranean World. Cambridge: Cambridge University Press, p. 241-265.

_____. "Resisting Slavery at Rome". In: BRADLEY, K.; CARTLEDGE, P. (eds.). *The Cambridge World History of Slavery*. Vol.1: Ancient Mediterranean World. Cambridge: Cambridge University Press, p. 362-385.

BROWN, C. "Iambos". In: GERBER, D. *Cambridge Companion to Greek Lyrics*. Leiden: Brill, 1997.

CALÍMACO. *Himnos, Epigramas y Fragmentos*. Introducciones, Traducción y Notas de Luis Alberto De Cuenca y Prado y Máximo Brioso Sánchez. Madrid: Gredos, 1980.

CATULLUS. *The poems of Catullus: a bilingual edition*. Translated with commentary, by Peter Green. Berkeley: University of California Press, 2005.

CAVARZERE, A. "Ego polivi in versibus senariis: Phaedrus and Iambic Poetry". In: ALONIO, A. et al. *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Roman Empire*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 2001, p. 205-217.

CHAMPLIN, E. "Phaedrus the Fabulous". *The Journal of Roman Studies*. London, vol. 95, p. 97-123, 2005.

CORRÊA, P. *Um Bestiário Arcaico: Fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. São Paulo: Unicamp, 2010.

DAVIES, M. "Homer and the fable: *Odissey* 21.293-306". *Prometheus*, Firenze, n° 27. Fascicolo 3, p. 193-210, 2001.

DALZELL, A. *The criticism of didactic poetry: essays on Lucretius, Virgil, and Ovid*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

DIOGENES-LAERCE. *Lives of eminent philosophers*. With an english translation of R.D. Hicks. Vol. I. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

_____. *Lives of eminent philosophers*. With an english translation of R.D. Hicks. Vol. II. New York: Loeb Classical Library, 1925p.

EDMUNDS, L. *Intertextuality and the Roman Poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

_____. “Toward a Roman Minor Poetry”. *Poetica*, Paderborn, Vol. 42, nº 1/2, p. 29-80, 2010.

ESOPO. *Fábulas e Romance de Esopo*. Traduções e apresentações de André Malta e Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Editora 34, 2017

FARIA, E. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: FAE, 1994.

FALKOWITZ, R. “Discrimination and Condensation of sacred categories: The fable in early Mesopotamian Literature”. In: GRANGE, B.; REVERDIN, O. *Fondation Hardt: Entretiens sur l'antiquité classique: La Fable*. Tomo XXX, Genève: Vandoeuvres, 1983. p. 1-25.

FEDELI, P. “Bucolica, Lirica, Elegia”. In: MONTANARI, F. (org.). *La Poesia Latina: forme, autori, problemi*. Roma: NIS, 1991, p. 77-131.

FERREIRA, N. *Aesopica: a fábula esópica e a tradição fabular grega*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

FORSDYKE, S. *Slaves tell tales (and other episodes in the politics of popular culture in Ancient Greece)*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

GAFFIOT, F. *Dictionnaire Illustré Latin-Français*. Paris: Hachette, 1957 (1934).

G.A.K. “Is Horace *Ars Poetica* a parody?”. *American Journal of Philology Baltimore*, Baltimore, vol. 113, p. 441-2 1992.

GEE, E. “Cicero’s Astronomy”. *Classical Quarterly*, Cambridge, nº 51.2, p. 520-536, 2001.

GIBBS, L. *Lost in a Town of Pigs*. PhD Thesis. Berkeley: University of California. 2000.

GLAUTHIER, P. ‘Phaedrus, Callimachus and the Recusatio to Success’. *Classical Antiquity*, Berkeley, Vol.28. Nº2, pp. 248-278, 2009.

GLINATSI, R. *La Place de l'Épître aux Pisons dans l'oeuvre d'Horace: vers une recomposition de la poésie horatienne*. 2010. 837 f. Tese (Doutorado em Literatura Latina). Université Charles-de-Gaulle, Lille III.

GOLDEN, L. ‘Receptions of Horace’s *Ars Poetica*’. IN: DAVIS, G. (ed.). *A Companion to Horace*. Malden: Wiley-Blackwell, 2007, p. 391- 414

GONÇALVES, D. *O Amor em Lucrécio e Virgílio: um estudo comparado entre o início do livro I e trechos do livro IV do 'De Rerum Natura' e as Geórgicas III*. 2016. 183f. Dissertação (Mestrado em Literatura Latina). Universidade Federal de Minas Gerais. 2016.

GIGUET, P.; HERÓDOTO. *Histoires d'Hérodote*. Paris: L. Hachette, 1860, 613 p.

GOUVÊA, J. M.. "*Variae Medeae*": a recepção da fabula de Medeia pela literatura latina. 2013. 292f. Tese (Doutorado em Literatura Latina). Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

GUAL, C. G. et al. *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Madrid: Gredos, 1985.

GUTZWILLER, K. *A Guide to Hellenistic Literature*. Malden: Blackwell Publishing, 2007.

HALICARNASUS, Dionysius of. *Roman Antiquities*. Vol. 4. Books VI.49-VII. With English Translation by Earnest Cary. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

HARRISON, S. *Generic Enrichment in Virgil and Horace*. New York: Oxford University Press, 2007.

HENDERSON, J. "Phaedrus' Fables: The Original Corpus". *Mnemosyne*, Leiden, vol. 52/3, p.308-329, 1999.

HESIOD. *Works and Days*. Edited with prolegomena and Commentary by M.L.West. Oxford: Clarendon Press, 1978.

HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009

HOLZBERG, N. *Ovid: the poet and his work*. Trad. G.M. Goshgarian. Ithaca: Cornell University Press, 2002a.

_____. *The Ancient Fable: an introduction*. Translated by Christine Jackson-Holzberg. Bloomington: Indiana University Press, 2002b.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia, 2005

_____. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia, 2011

HORACE. *Satires and Epistles of Horace*. A modern English verse translation by Smith Palmer Bovie. Chicago: The University of Chicago Press, 1959.

HORÁCIO. “Epistula ad Pisones”. In: AVELLAR, J.; BIANCHET, S.; MACIEL, B; MONTEIRO, D. (orgs). *Epistula ad Pisones: ed. bilíngue*. Belo Horizonte: Laboratório de Edição -FALE/UFMG, 2013.

HUBBARD, T. “Hesiod's Fable of the Hawk and the Nightingale Reconsidered”. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, nº 36, p. 161-171, 1995.

HUTCHINSON, G.. *Talking: Books: Readings in Hellenistic and Roman Books of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

IDDENG, J. “Juvenal, satire and the persona theory: Some critical remarks”. *Symbolae Osloenses*, Oslo, vol.75, nº.1, p. 107-129, 2000.

IRIBARNE, F. “La fábula romana y su diálogo con la griega: las *fabulae Aesopiae* de Fedro”. In: Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”, 5., 2011. Texto de Conferência, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2011, p. 1-7.

JACKSON, J. et al. *Grzimek's Animal Life Encyclopedia*. Vol. 11 – Birds IV. 2ª Edição. Farmington Hills: Gale, 2003.

JENINGS, V. “Borrowed Plumes: Phaedrus' Fables, Phaedrus failures”. DOMINIK, W. et al. (eds.). *Writing Politics in Imperial Rome*. Leiden and Boston: Brill, 2009, p. 225-249

JORDAN, C. T. *Voicing Power through the Other: Elite Appropriations of fable in the 1st -3rd Centuries CE*. PhD Thesis. Toronto: University of Toronto, 2013.

JOSHEL, S. “The Slave in Roman Literary Culture”. In: BRADLEY, K.; CARTLEDGE, P. (eds.). *The Cambridge World History of Slavery*. Vol.1: Ancient Mediterranean World. Cambridge: Cambridge University Press. 2011, p. 241-265

KALLIMACHOS. *Werke: Griechisch und Deutsch*. Herausgegeben und übersetzt von Markus Asper. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.

KAMIL, M. “Homeric *ainoi* in Latin literature, part I: Homer”. *Classical Inquiries: Studies on the Ancient World from the Center for Hellenic Studies*, 2018. Disponível em: <https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/homeric-ainoi-in-latin-literature-parti-homer/> (Acesso em 15 de dezembro de 2018)

KEANE, C. *Juvenal and the Satiric Emotions*. New York: Oxford University Press, 2015.

KURKE, L. *Aesopic Conversations: popular tradition, cultural dialogue and the invention of Greek Prose*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

LAIRD, A. "Ars Poetica". In: HARRISON, S. (org.). *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge: The Cambridge University Press, 2007, p. 132-144.

LEFKOWITZ, J. "Innovation and Artistry in Phaedrus' Morals". *Mnemosyne: A Journal of Classical Studies*, Leiden, n°70, p. 417-435, 2017.

LIBBY, B. "The Intersection of poetic and Imperial Authority in Phaedrus' Fables". *Classical Quarterly*, Cambridge, vol. 60/2, p. 545-558, 2010.

LIVY. *The Early History of Rome*. Books I-V. Translated with an introduction by Aubrey de Séllincourt. Edinburgh: Penguin Books, 1960.

MATTIACCI, S. "Il Liberto 'greco' in cerca di una identità romana: autorappresentazione e programma letterario in Fedro". In: MORDEGLIA, C.. *Lupus in Fabula. Fedro e la favola latina tra antichità e medioevo*. Bologna: Patròn ed., 2014. Pp. 49-71

MANN, K. *The Fabulist in the Fable Book*. Tese de Doutorado. Los Angeles: University of California, 2015.

MARCHESI, I. "Traces of a Freed Language: Horace, Petronius and the Rhetoric of Fable". In: *Classical Antiquity*, Berkeley, vol. 24, n° 2, p. 307-330, 2005.

MARTIAL. *Epigrams: volume I*. Edited and translated by D.R. Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

MINES, E. "Allusion". In: PREMINGER, A.; BROGAN, T.V.F (co-eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 39-40.

MORGAN, T. *Popular Morality in the early Roman Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

NAGY, G. *The Ancient Greek Hero in 24 hours*. Cambridge: Harvard University Press, 2013

NOGUEIRA, E. *Verdade, Contenda e poesia nos Idílios de Teórcito*. 2002. 292f. Tese (Doutorado em Literatura Grega). Universidade de São Paulo. 2002.

NØJGAARD, M. *La Fable Antique* I,II. Copenhagen: Nyt Nordisk Forlag, 1964-1967.

NUÑEZ, M. M. “Aproximación a la poetica de Fedro”. *Anuario de Estudios Filológicos*, Extremadura, vol. XIX, p. 321-336, 1996.

_____. “Ensayo de Crítica Literaria y Comparada: A propósito de algunas versiones de la fábula: ‘El Grajo soberbio y el Pavo (Phaedr. 1.3)’”. *Anuario de Estudios Filológicos*, Badajoz, nº XXII, p.225-244, 1999.

OVÍDIO. *Arte de Amar*. Trad. Introd. e notas de Matheus Trevizam. Campinas: Mercado de Letras, 2016.

PENNA, H. *Implicações da métrica nas Odes de Horácio*. 2007. 333f. Tese (Doutorado em Literatura Latina). Universidade de São Paulo. 2007.

PEREIRA, I. *Dicionário grego-português e português-grego*. 7ªed. Braga: Apostolado da Imprensa, 1990.

PERRY, B. “The Origins of Epimythium”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Baltimore, vol. 71, p. 391-419, 1940.

_____. *Babrius and Phaedrus: Fables*. London: Harvard University Press, 1965.

PERUTELLI, A. “O texto como professor”. In: CARVALHO, Guglielmo et alii. *O espaço literário da Roma Antiga*. Vol.1. Belo Horizonte: Tessitura, 2010

PETRONIUS; SENECA. *Satyricon; Apocolocyntosis*. With an English translation of Michael Heseltine; with an English translation of W.H.D. House, M.A, Litt. D. London: William Heinemann LTD, 1925.

PICCOLO, A. “Por que (não) ler a obra horaciana como fonte de informações autobiográficas?” *Codex: Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 1, p. 6-19, 2011.

PLATO. *Eutyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus*. Translated by Harold North Fowler. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

PLUTARCO. *Vidas Paralelas*. 4º volume. Introdução e notas de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paupapé. 1992.

PLUTARCH. *Moralia*. Vol X; *Life of the Ten Orators*. Translated by Harold North Fowler. New York: Loeb Classical Library, 1936.

POLT, C. "Polity across the pond: democracy, republic and empire in Phaedrus Fables I.2". *The Classical Journey*, Chicago, vol. 110, n° 2, p. 161-190, 2015.

PROPP, V. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas, 1968

RAPP, C. "The Nature and Goals of Rhetoric" In: ANAGNOSTOPOULOS, G. *A Companion to Aristotle*, 2009, p. 579-597

REID, M. *Use of fable in Roman Satire*. Master's Thesis. Columbia: University of Missouri, 1913.

ROTHWELL, K. S. "Aristophanes and sociopolitics of Aesop's Fable". *The Classical Journal*, Chicago, vol. 90, no 3, p. 233-254, 1995.

RUTHERFORD, R. "Poetics and Literary Criticism". HARRISON, Stephen (org.). *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge: The Cambridge University Press, 2007, p. 248 – 262

SALLES, C.; MARTIN, R. *Lire à Rome*. Paris: Payot & Rivages, 2010.

SCIARRINO, E. "What lies behind Phaedrus fables?" in: TURNER, A. ET AL.. *Private and Public lies: The Discourse of Despotism and Deceit in the Graeco-Roman World*. Leiden: Brill, 2010, p. 231-249

SCODEL, R. "Callimachus and Fable". In: ACOSTA-HUGHES, B. et al. *Brill's Companion to Callimachus*. Leiden: Brill, 2011, p. 368-384

SCHIRRU, S. *La favola in Aristofane*. Berlin: Verlag-Antike, 2009. 184p.

_____. "Il 'personaggio' Esopo nelle commedie di Aristofane". In: *Commicità e riso tra Aristofane e Menandro*, 2006, Amsterdam. *Anais...*Amsterdam: Hakkert, 2006, p.157-174

SENECA, o Velho. *Controversiae: libros I-V*. Introducción, traducción y notas de Ignacio Javier Adiego Lajara, Esther Artigas Álvarez y Alejandra de Riquer Permanyer. Madrid: Editorial Gredos, 2005

STEINER, D. “Framing the Fox: Callimachus Second ‘Iamb’ and its Predecessors”. *The Journal of Hellenic Studies*, Cambridge, vol. 130, p. 97-107, 2010.

TEOFRASTO. *Os Caracteres*. Tradução do grego, introdução e comentários por Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014

TITTI-LIVI. *Ab Urbe Condita*. Tomus I. Libri I-V. *Recognouerunt et Adnotatione Critica instruxerunt Robertus Seymour Conway et Carolus Flamtead Walters*. Londini: E Typographeo Clarendoniano, 1960

TRINACTY. C. “The Fox and the Bee: Horace’s first book of the epistles”. *Arethusa*, Baltimore, n° 45, p.57-77, 2012.

The Greek Anthology. With an English translation by W.R. Paton. Vol. II. London: William Heinemann, 1919.

THEON, A. *Progymnasmata*. Texte établi et traduit par Michel Patillon. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

TOOHEY, P. *Epic Lessons: an introduction to didactic poetry*. London and New York: Routledge, 1996.

TRINGALI, D. *A Arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993. 101p.

VAN DIJK, G-J. *Ainoi, Logoi, Mythoi: Fables in Archaic, Classical, Hellenistic Greek Literature*. Leiden: E. J. Brill, 1997.

VIRGIL. *The Georgics*. Translated into english verse with introduction and notes by Lancelot Wilkinson. London; New York, USA: Penguin, 1982.

VIRGILE. *Géorgiques*. Texte établi et traduit par E de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1974.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014

VITORINO. M. *Juvenal: o satirico idignado*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG. 2003, 128p.

VOLK, K. *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Ovid, Manilius*. New York: Oxford University Press, 2002.

WALCOT, P. *Hesiod and the Near East*. Cardiff: University of Wales Press, 1966.

WEST, M. "The Ascription of fables to Aesop". In: GRANGE, B.; REVERDIN, O. *Fondation Hardt: Entretiens sur l'antiquité classique: La Fable*. Tomo XXX, Genève: Vandroueves, 1983. p. 105-136.

_____. *The East Face of the Helicon: west asiatic elements in greek poetry and myth*. New York: Oxford University Press, 1997.

_____. "Fable and Disputation". In: WEST, M. *Hellenika: selected papers on Greek Literature and thought*. Vol.3. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 416-423.

WILLIAMS, G. *The Nature of Roman Poetry*. London: Oxford University Press, 1970.

WILSON, T. *Iambic Poetics in the Roman Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

ZANOBI, A. *Seneca's Tragedy and the aesthetics of pantomime*. 2008. 311f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Durham: Durham University, Reino Unido. Disponível em: <<http://etheses.dur.ac.uk/2158/>>. Acesso em 20 ago. 2017