

Fábulas e efabulações no moralista D. Francisco Manuel de Melo

Paula Fiadeiro

Doutoranda Universidade de Aveiro

Palavras-chave: fábula, *Apólogos dialogais*, discurso argumentativo e moralização.

Key-words: fable, *Apólogos dialogais*, argumentation and moralization.

Contar uma história e, ao mesmo tempo, dizer mais do que isso constitui o fundamento de todo o discurso exemplar e, em particular, daquele que inventa, para a realidade, uma configuração alegórica, assente no princípio da analogia. Tal aspiração concretiza, de forma paradigmática, o princípio clássico do *docere cum delectatione* – um dos *topoi* literários mais recorrentes e um dos motivos pelos quais os poetas «usaron de fictions, y figuras», segundo Luys Alfonso de Carvallo, autor da arte poética *Cisne de Apolo* (Alfonso Carvallo, 1602: 34-35v.).

Pela sua estrutura, a fábula, enquanto género narrativo, à semelhança da parábola bíblica, reclama-se desse duplo estatuto, que lhe confere inegável projecção pragmática, ainda que Susan Suleiman ponha em dúvida a exemplaridade de uma categoria de fábulas, como a da cigarra e da formiga ou a do lobo e do cordeiro, que, segundo ela, se limitam a testemunhar a ordem natural das coisas e a ensinar verdades gerais, úteis, sim, mas destituídas de força injectiva (Suleiman, 1997). Em certa consonância, Émile Chambry anota a existência de um conjunto de fábulas que se poderiam designar por etiológicas, na medida em que se destinam apenas a explicar a origem das coisas, como seja o caso da de Prometeu e os homens (Chambry, 1996: XXXVI).

Pondo de parte esta tipologia de fábulas não exemplares, eventualmente, questionável, a sua quase generalizável orientação ética e axiológica despertou o interesse de moralistas que foram prolongando a tradição dita esópica¹ e oriental, difundida no

¹ Esopo, considerado o pai da fábula – como tal o reverencia o próprio Fedro –, suscitou o interesse, no século XVIII, de António José da Silva, que põe em cena, em 1734, a sua obra *Esopaida ou vida de Esopo, opera...*, publicada em *Theatro Cómico Portuguez...*, Lisboa, Regia Officina Sylviana, 1744, tomo I (edição de Francisco Luís Ameno).

mundo romano por Fedro. Na simplicidade e brevidade do relato ficcional, que, vulgarmente, põe em cena animais carregados de simbolismo e dotados de características humanas, mas não só, os cultores do género parecem ter visto o ingrediente privilegiado para atingirem, nomeadamente, junto de um público infantil², eficácia perlocutória. Por outro lado – e reforçando esta –, a inscrição, no próprio discurso, de um nível interpretativo, associado ao narrativo, reduz a um o sentido da história. A natureza didáctica da fábula implica esta univocidade que se consubstancia no epimítio, com laivos gnómicos, facilmente dedutível do relato ou, pelo contrário, motivado por relações bastante ténues, o que legitima a convicção de que a fábula se encontra culturalmente plasmada e sujeita ao arbítrio do autor, ou se se preferir, do contador.

La Fontaine seria um dos que, de forma mais original, se daria conta de todo este potencial pragmático. No entanto, se é verdade que o género conheceu um forte impulso sob os auspícios do célebre fabulista francês, não se pode ignorar o culto que os seus antecessores lhe consagraram, embora alguns apenas pontualmente, ainda na mesma centúria.

Convém, todavia, considerar, antes de mais, os sentidos de que o conceito de fábula se encontra, então, investido.

Neste período, desenha-se com contornos bastante nítidos, um movimento de repúdio ao que é fabuloso, concretamente, no seio do debate historiográfico (que opõe a verdade à Poesia) e no discurso de desacreditação dos romances de cavalaria.

Ocorrem, com assinalável insistência, testemunhos da proscricção (mesmo se retórica) de promiscuidades entre a «história verdadeira» e as fábulas e patranhas, canalizadas, cada vez mais, para o plano da ficção. Desta distinção controversa ressalta a atribuição, à palavra fábula, do sentido de

narração inventada, & composta, de sucessos, que nem são verdadeiros, nem verisimilares, mas com curiosa novidade admiráveis,

de que Rafael Bluteau dá registo, no século XVIII, no seu *Vocabulario Portuguez e Latino*, enumerando um considerável rol de exemplos, entre os quais o da fábula das Parcas ou de Phaetonte, entre outras, sem contudo olvidar que as fábulas podem ser proveitosas, como as de Esopo e Fedro, que o próprio menciona, mas sem enunciar as suas características intrínsecas (Bluteau, IV, 1713: 4, 5).

O sentido pejorativo de «fabuloso», oposto à razão, é acentuado na invectiva aos livros de cavalaria, tantas vezes literariamente desaconselhados, e que estão na origem da indignação de Severim de Faria face às sucessivas reedições da *Crónica do Imperador*

² Tal não obsta a que o espectro de público seja mais alargado. Diogo de Teive aconselha ao príncipe a leitura de fábulas de animais como a formiga, a cigarra, a abelha-mestra, por constituírem exemplos de ética sociopolítica (Cf. Teive, 1786: 134-141).

Clarimundo (Lisboa, 1520), de João de Barros, em detrimento das outras obras deste autor:

Sendo este livro fabuloso, e o primeiro parto de sua idade juvenil teve melhor fortuna nas impressões, que as outras obras, e Décadas do mesmo autor donde se ve como o gosto do vulgo não se governa por razão. (Faria, 1624)

O Doutor da *Corte na aldeia* (1619), de Francisco Rodrigues Lobo, fala assim da fábula no sentido de «história imaginada» fantasiosa:

Fábula é a cousa falsa, que podia, contudo, ser verdadeira e acontecer assim como se fingiu. Porém, a isto não dão lugar os livros de cavalarias com esses excessos e outros encantamentos, fazendo casas e torres de cristal, edificios, lagos e colunas impossíveis, pirâmides de alabastro e casas de pedraria, cuja riqueza podia empobrecer a Fortuna. (Lobo, 1991: 61)

No entanto, a mesma personagem acaba por condescender com Solino, apologista dos livros de cavalarias, com quem polemizara, ao reconhecer, desde que verosímeis, a existência de histórias fingidas dignas de louvor, entre as quais, justamente, as de

outros que (...) em modo mais estranho ensinaram aos homens, como Esopo nas suas fábulas e Lúcio Apuleio no seu *Asno de Ouro*. (ibid.: 63)

Tal acepção, assente, fundamentalmente, na ideia de invenção, que vemos, assim, errar por polémicas e, por vezes, acesas discussões, encontra nas artes poéticas o seu lugar de teorização estética, na qual o século XVIII – mais sistematizador e na encruzilhada do pensamento moderno – se revela pródigo. Raramente esse labor teórico dá conta da fábula como género narrativo. Em compensação, a palavra regista inúmeras ocorrências nestas artes da estética literária, a começar pelas tábuas de matérias, de onde se discorre, de imediato, ser a fábula um elemento comum à comédia, à tragédia e à epopeia. Este emprego entronca na primeira acepção de fábula que Carlos Reis e Ana Cristina Lopes apresentam, embora circunscrito ao domínio narratológico, e cuja elaboração atribuem aos Formalistas Russos. Usada neste sentido, fábula designa o

conjunto dos acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais,

opondo-se, assim, à intriga, esta sujeita a «processos de construção estética, na qual vai, portanto, desembocar (Cf. Reis, 1987: 151, 152).

No entanto, como parecem demonstrar alguns teóricos da «Poética» anterior, o conceito de que se apodera o Formalismo Russo mergulha as suas raízes em tempos mais remotos.

Francisco José Freire (Cândido Lusitano), em 1748, na sua *Arte poética ou regras da verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas espécies principaes*, escreve assim no capítulo «Da fabula, e suas propriedades»:

Principiaremos este Capítulo tratando da fabula, como voz, que se applica a diversas significações, v.g. quando se entende por hum successo fingido, como as transformações de Ovidio, e tudo o mais, que dos seus Deoses, e Heroes escreveu a liberdade dos antigos Poetas. (...) Porém a difinição de Aristoteles he, que a fabula nenhuma outra cousa he, senão *rerum compositio*; porque o Poeta, ou seja como heroico, ou tragico, ou comico, antes que entre a escrever, concebe, e finge aquellas cousas, que depois ha de expor em verso; e a esta imagem, ou imitação da verdadeira acção, com que se compoem as cousas inventadas, he que se dá o nome de fabula. (Freire, 1768: 200, 201)

Sob o influxo da *Poética* do espanhol Luzán³, Francisco de Pina de Sá e de Mello, em 1765, na sua *Arte Poetica*, versificada, retém essa mesma significação:

Fábula, no sentido da tragédia,
Da comédia, e epopeia, significa
Uma acção verdadeira, ou inventada.
Deve ser uma, e só determinada
Por um sujeito: inteira, verisimil,
De uma justa grandeza, e portentosa,
Dirigida em lugar, e tempo acerto,
Que têm para a instrução, e para o gosto
As regras de Aristóteles disposto. (Mello, 1765)

É numa arte poética espanhola ainda de inícios do século XVII – *Cisne de Apolo*, de Luys Alfonso de Carvallo – que deparamos com uma definição delimitadora do conceito de fábula (ficção fabulosa, mais precisamente), pela qual fica restringida, então sim, à categoria de género narrativo⁴:

³ *La Poética, o reglas de la Poesía en general, y de sus principales especies*, Zaragoza, 1737 (cit. por Haro, 1987: 147)

⁴ Também um outro espanhol – Luzán – mas já no século XVIII, baseando-se em Le Bossu, acaba por contemplar a aceção de fábula como género narrativo, em *La Poética...*, no libro tercero, cap. II («De la fábula en general»): «Hay tres especies de fábulas: unas se llaman racionales, que contienen algún hecho de hombres o de dioses; otras se llaman moratas o marales, porque en ellas se introducen solamente brutos con costumbres humanas, como son la mayor parte de las fábulas de Esopo; otras mixtas, donde entran las dos especies de racionales y de brutos. (...) Las mixtas y las moratas ostentan manifiestamente la ficción, pero las racionales la encubren con capa de verisimilitud. Las fábulas épicas y dramáticas son especies de fábulas racionales». Cit. por Haro, 1987: 147.

(Sendo interlocutora do diálogo que estrutura essa arte poética a personagem Lectura) Las ficciones son en dos maneras, verisimiles, y fabulosas. (...) Las ficciones fabulosas son de cosas, que ni sucedieron en aquella forma que se cuentan, ni pueden suceder formalmente, como enseña Tulio. Estas ficciones se buelven a dividir en otras dos maneras, en fabulas visibles, y corporeas, como son las de Hisopo, y las mas de los Metamorphoseos de Ovidio. A las otras podemos llamar intelectuales, o Metaphisicas, como quando se finge la persona del amor, Sobervia, humildad, o de otra virtud, vivio, ô affecto, q[ue] verdaderamente no sea persona, como fue Cupido, fortuna, occasion, y otras infinitas ficciones entre los antiguos, y aqui se reduce la costumbre de fingir la persona de un Rio, Provincia, o Ciudad, y otras desta forma. (Alfonso Carvallo, 1602: 21)⁵

Concretizando esta aceção de género narrativo, que aqui privilegiamos, a fábula beneficia, em Portugal, também logo no dealbar do século XVII, da iniciativa de Manuel Mendes da Vidigueira que traz a lume uma compilação de 92 fábulas, e respectivas moralidades, intitulada *Vida e Fabulas do Insigne Fabulador Grego Esopo*, cuja primeira edição de que se tem notícia é de 1603 (Évora, por Manuel da Lyra), tendo posteriormente sido várias vezes reeditada (Machado, 1966: 308). No prólogo, o compilador reatualiza, uma vez mais, o tópico do *docere cum delectatione*, sumamente invocado a propósito das fábulas – os «fingimentos» como ele lhes chama:

Os que primeiro philosopharam, pera moverem a gente ruda a ouvir sua doutrina davamilha como pirolas douradas, encuberta debayxo destes fingimentos. (...)

Aristoteles affirma (& delle o tras Sancto Thomas) que as fabulas se inventaram pera os homens fugirem dos viços, & seguirem a virtude.

Estando logo esta verdade tam fundada, quiz eu seguilla & seguir o concelho a que Horatio da a palma, f[?], Misturar o doce com o proveytoso, o doce são as fabulas, o proveitoso, suas significacões, são flor, & fruto do engenho de Esopo.

Quem for afeiçoado à fermosura da flor contentese com ler as fabulas, quẽ quiser aproveitarse do fructo, veja so as moralidades, mas de meu parecer, lea hũas, & outras, que fabulas honestas sam passatempo sem perjuyzo, & mestra da vida humana. (Mendes da Vidigueyra, 1621: inum.)

Igualmente datando de Seiscentos, ao que se deduz pela letra e pelo presumível autor (cf. Machado, 1966: 641, 642), é uma miscelânea manuscrita, existente na Biblioteca Nacional de Lisboa (Cod. 506), à qual não ficámos indiferentes por do seu

⁵ Note-se, não obstante, que as fábulas esópicas não se cingem ao primeiro tipo, entre elas encontrando-se também ficções das outras modalidades referidas.

título constar a designação de «fábula», o que, por momentos, nos fez pensar podermos estar perante uma outra eventual compilação de tradicionais fábulas. Porém, no *Peculio, e breve compendio de Historias, humanidades, e fabulas tiradas de m[ui]tos et graves AA* – assim se intitula o manuscrito –, figura uma copiosa colecção de breves relatos e apontamentos, de natureza diversa, reflectindo o gosto barroco pelo enciclopedismo. Entre essas rubricas, encontram-se «ditos galantes e respostas sentenciosas de homens doutos», reflexões curtas sobre vícios e virtudes, curiosidades várias (naturais, históricas, medicinais, etc.), costumes de nações, mas também histórias da mitologia, descrições admiráveis e fantasiosas, como esta que diz que

Na Lybia havia povos q[ue] não tinhaõ cabeça e tinhaõ o rosto e os olhos no peito, outros os tinhaõ nos hombros. (Costa, s.d., § 542),

e, sobretudo, relatos e descrições cujos protagonistas são animais. Mas, também nestes casos, as nossas expectativas foram goradas. Mesmo se de dimensão narrativa, como a do cão que persegue o assassino do seu dono até aquele ser executado, a estas «fábulas», se assim é lícito rotulá-las, não subjaz nenhuma espécie de moralidade. Até a raposa – um dos animais mais emblemático do fabulário nacional – é objecto de anotação pela sua astúcia, mas para ficar reduzida a uma descrição de cariz zoológico (Ibid.: §27, §480)⁶. Se de fábulas se trata, como o título do compêndio pretende forjar, delas não resta senão a faceta inventiva e fantasiosa e, eventualmente, a incidência de seres do reino animal, por vezes, investidos de características humanas.

A fortuna das fábulas de Esopo em Portugal, no século XVII, no período anterior à influência de La Fontaine, não se esgota na dita colectânea de Manuel Mendes da Vidigueira e na provável circulação de recolhas precedentes ou de outras colectâneas de Seiscentos. É perfeitamente legítimo pensar que terá sido difundida, em território nacional, uma edição espanhola de um *Isopete* seiscentista, sobretudo se considerarmos a existência, de acordo com José Oliveira Barata, de um exemplar, sem folha de rosto, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – por nós não localizado –, tratando-se, possivelmente, como adianta o mesmo, do que Palau recenseia com o título *La vida y fabulas del Esopo; a las quales se añadieron algunas muy graciosas de Aviano, y de otros sabios fabuladores* (1607) (Barata, 1979: 63). Ficando por um levantamento muito parcial, antes de fazermos recair a nossa atenção sobre D. Francisco Manuel de Melo, que elegemos, recorreremos a um outro exemplo, relevando igualmente do país vizinho. Representa esse caso mais um testemunho dos estreitos laços culturais – e não só – que uniam Portugal

⁶ Ibid., § 27, § 480: «Raposa e sua astucia», «Da rappa se diz q[ue] p[ara] comer as Aves vorases, e suas inimigas usa desta traça, e he q[ue] se envolve m[ui]to bem em Lodo vermelho de modo que parece està morta e ensangentada, co q[ue] mais he q[ue] se estende no chaõ e se faz morta repprimindo o faro, com q[ue] enganadas as Aves a querem Comer, porem ella da sobre ellas de repente, naõ so as mata mas tambem as come. Comparasse ao Diabo, q[ue] nos atrae p[ara] nos ????».

e Espanha, e serve o nosso intuito, permitindo lançar outro conceito pertinente relacionado com a complexa teia de sentidos da palavra «fábula», que as letras seiscentistas herdaram de um já longínquo passado e cujos fios não nos atrevemos a desenlear.

Trata-se de Baltasar Gracián que, na sua obra *El Discreto* (1646) – inclusive publicada em Coimbra, por duas vezes (1647 e 1656) –, introduz «vícios y virtudes en metáfora de personas» e usa de «brutos, árboles y otras cosas inanimadas, por ficción», levando, assim, à prática, a sua teorização de *Agudeza y arte de ingenio* (1648, para a segunda versão) (Gracián, 1702: 211, 213). Por este facto Aurora Egido considera-o o «nuevo Esopo» (Egido, 1997: 47). Naquele livro, de original miscelânea de géneros formais, o leitor depara-se, num dos capítulos («realces»), precisamente, com uma «fábula», assim mesmo classificada pelo autor.

O que é de salientar é que estamos perante uma fábula mitológica: encerra, certo, uma moral (os homens não sabem ver nos outros as desdidas e em si é só o que vêem) e até põe um animal em cena, pertencendo as restantes personagens à mitologia (Júpiter) ou sendo encarnações de virtudes e outras abstracções, o que por si também não é estranho: segundo Romera Navarro, o autor ter-se-á baseado, para a construção deste relato, na fábula de Esopo sobre os asnos que se dirigem a Zeus (cf. Gracián, 1997: 341-344). Entre nós, em colectâneas como a *Fénix Renascida*, encontramos também fábulas deste género, glosadas por um Jerónimo Baía ou um Jacinto Freire de Andrade, já para não falar das burlescas.

Facto aparentemente mais surpreendente, tendo em conta a concepção actual de fábula como género narrativo, é a distinção operada por Gracián entre fábula e apólogo, designação, esta última, que atribui a um outro capítulo, esse sim, em que avultam animais falantes, dos quais se destaca, como figura central, o pavão, símbolo da ostentação, da soberba e da presunção – uma figura já tradicional, mas aqui objecto de uma construção original, como o próprio Gracián faz questão de ressaltar, depois de enunciar a moralidade, ao invocar Esopo a quem Arbítrio envia uma ave para que aquele insira o seu apólogo na tradição por ele fundada:

Aplaudieron todas al Arbítrio (...) despachando una de las aves a suplicar al donosamente sábio Esopo se dignase de añadir a los antiguos este moderno y exemplar suceso (Gracián, 1997: 271).

Esta subtil diferenciação pressente-se no *Vocabulário portuguez e latino* de Bluteau, onde «apólogo» é definido de modo mais circunscrito do que «fábula» – conceito este mais abrangente e, por isso, incluindo o primeiro, de imediato identificável pelo seu cunho moralizador. Atente-se, pois, na definição de «apólogo» dada pelo dicionarista:

Especie de fabula moral, em que se introduzem animaes, arvores, & outras cousas inanimadas fallando, & dizendo cousas de que se pode tirar alguma doutrina (Bluteau, I, 1712).

Por esta mesma noção de «apólogo» ficam cobertos os quatro *Apólogos dialogais* do moralista D. Francisco Manuel de Melo, redigidos entre 1654 e 1657, mas cuja *editio princeps* data apenas de 1721.

À primeira vista, a sua estrutura dramática, a intervenção, não de animais falantes, mas de seres inanimados, como fontes, relógios, moedas ou livros-homens, bem como o cariz moralizante que é lícito reconhecer-se-lhes no retrato que reproduzem de uma época e de um espaço determinados, parecem corroborar a ideia de estarmos perante materializações literárias do género fábula, tal como hoje o definimos. Porém, a debilidade narrativa em proveito de um pendor reflexivo, muito mais profundo, que a opção dialogal propicia – e, neste caso, estamos diante de um diálogo puramente mimético, cujos traços diegéticos se limitam às narrações das personagens nas suas elocuições –, o seu enraizamento sócio-cultural vincado, a nem sempre possível redução da dimensão doutrinária a uma sentença moral o epimítio – impõem naturais reservas na apropriação desse conceito de fábula por estes textos, não obstante comungarem eles de traços típicos de tal género⁷.

Em parte, isto é, exceptuando o carácter narrativo neles ausente, a não ser nas histórias que os interlocutores contam, parece, pois, legítimo aplicar aos *Apólogos dialogais* o conceito de «apólogo» formulado por Bluteau; tal classificação já não os comporta (totalmente) se «apólogo» for assimilado à concepção de fábula como género narrativo forjada, hoje, pela Narratologia (Reis, 1987: 152, 153).

Desviando-se da herança esópica, D. Francisco Manuel de Melo surge, através dos *Apólogos*, como obreiro de uma original recriação híbrida, conforme ao gosto barroco, que resulta da interpenetração de um género de grande fortuna na época – o diálogo – e de um outro que aposta no elemento imaginativo («fabuloso») com intuítos morigeradores, de crítica social (ou literária) e, eventualmente, como estratégia persuasiva e pragmática. A associação do diálogo, potenciador de verosimilhança, e do artifício fabuloso e inventivo reflecte o fervilhar de um génio criativo, cuja experiência pode ser igualada à de Cervantes em *Colóquio de los perros* (1613), e denuncia uma desvalorização do rigorismo genológico, que tem como contrapartida experiências transgressoras e

⁷ Dizíamos nem sempre ser possível deduzir uma moral destas obras e, de facto, um deles – «O Hospital das letras», no qual quatro livros-homens (Quevedo, Bocalino, Lipsisio e o Autor) percorrem um hospital de livros, procurando cura para os enfermos – desempenha, de forma nítida, uma função diferente. Quanto a nós, trata-se, possivelmente, e permita-se o anacronismo, de um verdadeiro «ensaio» de crítica literária portuguesa, que D. Francisco Manuel constrói num exercício de notável ecletismo estético e através do qual perpassam nomes como os de Camões, Sá de Miranda, António Ferreira, Rodrigues Lobo, o próprio D. Francisco Manuel, Sóror Violante do Céu, Lope de Vega, Cervantes, Garcilaso, Góngora, Quevedo, só para citar alguns. Também não lhe escapa, curiosamente, D. João Manuel, compilador do *Conde de Lucanor*, recolha de fábulas, tida por escrito moral e galante (Melo, 1999: 72, em «O hospital das letras»).

inovadoras, em que o período barroco foi fértil – desvalorização essa que, no entanto, desconcerta a mentalidade tendencialmente catalogadora do estudioso destas matérias.

D. Francisco Manuel de Melo não deixa de se mostrar, também ele, surpreendido pela originalidade da sua criação. No catálogo de «Libros y obras no estampadas», que o próprio elabora, inserido nas *Obras morales*, o autor acaba por incluir esses colóquios numa categoria de obras «exquisitas» ([Melo], 1664: s/p).

Certo é que os *Apólogos dialogais*, se não se compadecem com a denominação de «fábula», encerram em si uma fábula, isto é, um conteúdo didáctico que não é mero pretexto, e são produto da efabulação do escritor, cujo engenho divide com a criação de obras de cunho, entre outros, histórico, político ou moral, que preenchem grande parte do seu pecúlio bibliográfico. Esta distinção entre o que é efabulação e o que constitui assunto grave fá-la D. Francisco Manuel no prólogo a «O Escritório avarento», um dos seus quatro apólogos, por ocasião – como nos faz crer – de um intervalo do seu labor historiográfico, na sequência do qual dá, igualmente, conta da emergência do seu ímpeto imaginativo:

Achava-me a este tempo escrevendo, em benefício da pátria, ùa matéria grave e, por isso malencólica. Quis minha sorte que estes próprios dias me faltassem alguns documentos competentes ao sujeito da obra e, porque enquanto trabalhavam outros para ajuntá-los eu ficava ocioso (que é para mim um género de descanso muito mais sensível que o mesmo trabalho a que serve de alívio), busquei modo para, no entanto, desafogar o engenho ou devirti-lo em mais aprazível ocupação. Porque, haveis de saber, amigo, que nosso entendimento é como a teta da mulher que cria, a qual se amiúdo a não despejam de aquele humor que está produzindo, em vez de se poupar se corrompe. (Melo, 1999: 4)

O termo «apólogo», pela mão do escritor, avulta ainda num soneto, inserido em «As Segundas três musas», intitulado, precisamente, «Apólogo da Morte».

Vi eu um dia a Morte andar folgando
Por um campo de vivos, que a não viam.
Os velhos, sem saber o que faziam,
A cada passo nela iam topando.

Na mocidade os moços confiando,
Ignorantes da morte, a não temiam.
Todos cegos, nenhuns se lhe desviam;
Ela a todos c'o dedo os vai contando.

Então, quis disparar, e os olhos cerra:
Tirou, e errou! Eu, vendo seus empregos
Tão sem ordem, bradei: Tem-te homicida!

Voltou-se, e respondeu: Tal vai de guerra!
Se vós todos andais comigo cegos,
Que esperais que convosco ande advertida? (Melo, 1945: 97).

Com uma estrutura narrativa, podendo-se nele entrever até uma constatação de projecção pragmática (andai atentos porque a morte não escolhe idades, por exemplo), embora a leitura imediata sobreponha a representação de um estado de alma atormentado com a inelutabilidade do fim da vida, o poema é construído em torno da personificação da Morte, que também fala, coadunando-se, assim, com a definição de «apólogo» de Bluteau. Do cotejo desta composição poética e dos *Apólogos dialogais*, ressalta que o traço identificador, por excelência, deste «género» meliano é a transferência, para seres inanimados, da linguagem, o que o autor faz de forma original e criativa, num caso, sob forma de soneto, no outro, sob a de diálogo.

Mas o moralista que é D. Francisco Manuel de Melo – que também cedeu aos requintes da expressão, nomeadamente, na sua faceta de poeta barroco⁸ – revelar-se-ia ainda ortodoxo na assimilação do legado fabulístico de Esopo e de Fedro, ao retomar duas fábulas dessa tradição: a raposa e o lobo e as lebres e as rãs. Ambas são incorporadas em duas cartas, respectivamente, na Carta VI, «A Joane Mendez de Vasconcellos, estando retirado na sua quinta de Mascote», e na Carta V, «A Francisco de Souza Coutinho, embaixador de Olanda», sob a forma versificada, insertas na quinta musa («Çanfonha de Euterpe») de «As Segundas três musas», publicadas nas suas *Obras métricas*. Uma versão em prosa da segunda, pela qual parece ter uma especial predilecção, é também reproduzida, precisamente, no apólogo dialogal «O Escritório avarento» (1655). Em «Os Relógios falantes» (1654) – outro dos *Apólogos Dialogais* – deparamos ainda com a recriação de uma terceira fábula: a do cágado e da águia.

A justificação para o recurso ao manancial fabulístico por parte do autor é dada pelo próprio, ao afirmar na «epanaphora amorosa III» do «Descobrimento da Ilha da Madeira», que:

A Infância do mudo, necessitou de fabulas, que encobrissem verdades, para serem recebidas; & ainda hoje a doença dos tempos, pede ficções, que dissimulem a saude, para que seja agradável. (Melo, 1660: 286)

Com efeito, ambas as cartas mostram um poeta de compleição melancólica, dolente e pessimista, habituado à autocontemplação, consciente das misérias do mundo e dei-

⁸ Para além da sua obra que fala por si, D. Francisco Manuel chega a assumir uma preferência pelo «estilo majestoso», que diz ter cultivado (Melo, 1999: 106), em vários momentos como na exaltação de Góngora (em «O Hospital das Letras») e através de Lipsio, cuja concepção de poesia, sem negar o conteúdo, faz residir a sua essência na forma, garante da fruição.

xando transparecer uma vivência marcada pelo desengano, perante o qual apenas resta o refúgio solitário, arredado do palco da corte, que ele, como cortesão, também cruzou. Em tal retrato é iniludível o convencionalismo poético da temática, que é emblemática da poesia barroca, muito embora a realmente penosa experiência da sua vida, passada, por longos períodos de tempo, na prisão, onde terá escrito estas suas epístolas, faça crer na sinceridade do seu queixume (cf. Oliveira, 1945: 59, 60).

A carta VI revela-nos um homem fustigado pelo mal que prolifera no mundo e que, agora, como que por contágio, atingiu o amigo – mal esse que obriga à prudência e à vigilância do «mau olhar» (quintilha 4) e que explica a sua aspiração a uma vida retirada no campo. A descrença na bondade humana leva-o a preferir o convívio com as «mansas reses» (quintilha 46). É neste contexto de crítica ao estado do mundo que, fugindo à reflexão abstractizante, D. Francisco Manuel recorre ao exemplo argumentativo. A narração da história da raposa e do lobo é a particularização, neste caso, com função ilustrativa, de um enunciado geral – que Francisco Leitão Ferreira designa por sentença ou máxima moral. Na sua *Nova arte de conceitos* (parte II, 1721), na qual teoriza sobre a aplicabilidade da «fabula», «exemplo», ou «adagio» a cada indivíduo, que a deve tomar por «aviso antecipado» (Ferreira, 1721: 28-30), o autor define, deste modo, a sentença:

he hum dito universal, & absoluto, que tem por objecto as acçoens humanas, ou he huma proposição indiffinida, que contem algũ dito aprovado pelos Sabios, pertencente aos costumes. (Ferreira, 1721: 26)

Essa asserção, D. Francisco Manuel enuncia-a antes da narração – «quem chegou a um alto ponto / não quer dêle ter desconto» (quintilha 20) –, retoma-a no fim, mas, ao que nos parece, introduzindo uma leitura adicional (quintilha 28):

nos estados mais serenos,
por levantar dois pequenos,
abaxa o mundo dez grandes.
(Melo, 1665: 94)

Enquanto a primeira denuncia a altivez arrogante de quem consegue sair de uma situação desfavorável ou de aperto e é incapaz de ter compaixão por quem está aflito, o epimítio acrescenta a explicação para essa atitude: o pôr-se a salvo ou a melhoria da sua situação é possível às custas e com o prejuízo de outros.

É isso que a matreirice da raposa ilustra: no fundo do poço, para onde caiu, aproveitando-se da chegada de um lobo e manipulando, astuciosa e maliciosamente, a sua arrogância e fanfarronice, a raposa consegue sair do poço num balde, graças ao contrabalanço do lobo, no outro balde, sem disfarçar o seu regozijo («a rir e a

arrebentar/de se ver tão bem subindo») e alegando, galhardamente, ser coisa natural, quando alguém sobe, outros descenderem. A força bruta sai, nesta fábula, vencida pela esperteza e perspicácia da raposa.

Quando tudo era fallante
 diz que a raposa cahio
 num poço de agua abundante,
 chegou hum lobo arrogante,
 que passava, a cazo, e a vio;
 De huã polê, pindurava
 (porque o poço era profundo)
 huã corda, a qual atava
 dous baldes; hum no alto, estava
 n'outro a raposa no fundo.
 Pois a bicha que era arteira
 chama a o lobo, e diz: senhor
 ja que eu não fuy a primeiro
 socorrei vossa praceira,
 que eu sey que tendes valor.
 Ora assym, sem mais profia
 o lobo que he fanfarraõ,
 já no balde se metia;

elle cay, ella subia,
 por huã mesma invençaõ.
 Toparaõse a o prepassar,
 e o lobo meyo caindo
 nem lhe auzava de fallar;
 ella a rir, e árrebentar
 de se ver tambem subindo.
 Em fim a o medo venceu,
 falla o lobo, e diz: Comadre
 isto vos mereço eu?
 ella a zombar do sandeu;
 nem lhe quis chamàr compadre.
 Mas dislhe: Dum vagabundo:
 teus queixumes não me empecem;
 acaba já de irte ao fundo;
 isto são couzas do mundo,
 quando hũ sobe, os outros decem.
 (Melo, 1665: 93, 94)

Relativamente à tradição fabulística, D. Francisco Manuel introduz, nesta sua narração, uma variante que parece servir ainda um propósito de autculpabilização. O lobo, à semelhança do poeta que, algumas quintilhas acima, se dá conta da própria culpa pelo mal que o afecta, é vítima da sua vaidade e expia, assim, a presunção de se achar valoroso. Em vez do lobo, a fábula antiga põe em cena o bode de cuja sede a raposa se aproveita para o enganar e poder subir pelas suas pernas e altos cornos⁹, de

⁹ Numa das versões de Fedro, a raposa consegue sair do poço graças à barba do bode, símbolo de masculinidade mas também de vaidade, aliás sublinhada na fábula esópica, na resposta que a raposa dá ao bode: «Hé! camarade, si tu avais autant d'idées que de poils au menton, tu ne serais pas descendu avant d'avoir examiné le moyen de remonter» (Esopo, 1996: 21). Transcrevemo-las na íntegra:

Un renard étant tombé dans un puits se vit forcé d'y rester. Or un bouc pressé par la soif étant venu au même puits, paerçut le renard et lui demanda si l'eau était bonne. Le renard, faisant contre mauvaise fortune bon coeur, fit un grand éloge de l'eau, affirmant qu'elle était excellente, et il l'engagea à descendre. Le bouc descendit à l'etourdie, n'ecoutant que son désir. Quand il eut étanché sa soif, il se consulta avec le renard sur le moyen de remonter. Le renard prit la parole et dit: «J'ai un moyen, pour peu que tu désires notre salut commun. Veuillez bien appuyer tes pieds de devant contre le mur et dresser tes cornes en

onde poderia ressaltar um maior grau de inocência da vítima, não tivesse sido o bode objecto de uma diabolização ou conotado com a lascívia. A moralidade da versão de Esopo incide ainda num aspecto diferente¹⁰. Por certo, neste caso, não se terá, tão pouco, baseado D. Francisco Manuel na colectânea de Manoel Mendes da Vidigueyra, onde figura uma fábula do lobo e da raposa diversa de qualquer uma destas versões (Mendes Da Vidigueyra, 1621: 57, 57v.).

No reconto meliano e, em concreto, na imagem simbólica da subida de um balde que não ocorreria sem a descida de outro, radica a sátira acutilante às desabridas lutas das classes em ascensão que ameaçam a velha aristocracia, a que o moralista, marialva, D. Francisco Manuel de Melo, pertence.

A inserção, no poema, de uma fábula abre novas possibilidades de exploração daquele género narrativo. Ela funciona como mais um estratagema argumentativo, ao lado de vários outros exemplos e analogias e dos esquemas lógico-discursivos, todos gravitando em torno da demonstração de uma dada realidade de que o Melodino tenta convencer o seu interlocutor. É o que, de forma muito nítida, sucede na carta V, dirigida a Francisco de Sousa Coutinho. Todos os mecanismos de argumentação usados pelo poeta, nessa composição, são postos ao serviço de uma mesma asserção: só confrontando os nossos males com os dos outros, nos damos conta de que há quem esteja pior que nós. Esta «moralidade», que a fábula também exemplifica, não se concentra, por isso, numa única glosa interpretativa. Pode dizer-se que toda a composição poética

l'air; je remonterai par là, après quoi je te reguindrai, toi aussi». Le bouc se prête avec complaisance à sa proposition, et le renard, grimant lestement le long des jambes, des épaules et des cornes de son compagnon, se trouva à l'orifice du puits, et aussitôt s'éloigna. Comme le bouc lui reprochait de violer leurs conventions, le renard se retourna et dit: «Hé! camarade, si tu avais autant d'idées que de poils au menton, tu ne serais pas descendu avant d'avoir examiné le moyen de remonter.»

C'est ainsi que les hommes sensés ne doivent entreprendre aucune action, avant d'en avoir examiné la fin. (ibid.).

Un homme rusé n'est pas plutôt tombé dans un danger, qu'il lui vient à l'esprit de trouver son salut aux dépens d'autrui.

Comme le renard était tombé par mégarde dans un puits, et que la hauteur de la margelle le retenait prisonnier, le bouc ayant soif vint au même endroit; l'animal camus demanda si l'eau était agréable et abondante; le renard, méditant une ruse: «Descends, ami, lui dit-il; l'eau est si bonne que, dans mon plaisir, je ne peux m'en rassasier». Dans le puits sauta à l'instant l'animal à la longue barbe. Alors le renard, en sortit, en s'appuyant sur les cornes élevées du bouc, et laissa celui-ci empêché dans le cercle de la nappe d'eau. (Phèdre, 1989: 62)

¹⁰ Não só a moralidade da fábula esópica e da versão meliana diverge; a que Esopo e Fedro tiram da mesma fábula também difere. O primeiro formula-a nos termos que se seguem: «C'est ainsi que les hommes sensés ne doivent entreprendre aucune action, avant d'en avoir examiné la fin» (Esopo, ibid.: 21); em Fedro, a sentença é outra, esta sim mais coetânea com a formulação de D. Francisco Manuel: «Un homme rusé n'est pas plutôt tombé dans un danger, qu'il lui vient à l'esprit de trouver son salut aux dépens d'autrui.» (Phèdre, ibid.: 62).

controla o sentido do relato fabulístico e que este é ilustração de todo o poema. Várias são as passagens que poderiam desempenhar uma função epimítica para além daquela que remata a narrativa. Interpelando o seu interlocutor, o poeta sintetiza assim a lição (quintilhas 38 e 39):

Vedes que assy padaceis,
o que dizeis, e callais,
desses males tão crueis?
Quantos homêns cuidareis
Que vos trocáraõ seus ays.

Fes Deos o mundo pezado,
logo o repartio, segundo
nossas forças, nosso estado;
cada qual vay carregado,
e mais, quem tem mais do mundo. (Melo, *ibid.*: 91)

Poder-se-iam, entretanto, citar ainda os versos da vigésima sexta estrofe («Nesta diferença estão/esta dor daquela dor,/que um ai , dado com razão,/alivia, e, quando não/faz a queixa inda maior») ou a vigésima nona quintilha:

E se cada hum houvera
certa informação do alheyo,
como he certo que escolhera
o mesmo mal que trouxera,
E se fosse co que veyo? (*ibid.*)

Tal é o estado do mundo, onde cada um carrega o seu mal (quintilhas 27, 28). São estas circunstâncias que o poeta deplora, invocando nostalgicamente o passado glorioso e invectivando a ambição, a insolência e a desordem das coisas, que reinam no mundo. O Melodino, ainda que «desenganado, miserável, perseguido» (quintilha 45), está de tal modo consciente da propagação do mal que cala o seu grito por deixarem, os muros do cárcere, em que se acha (quintilha 22), passar os gritos dos que estão fora (quintilha 23), o que desencadeia o protesto da vigésima quarta quintilha:

Juro que fora contente,
se neste mal tão contino,
fora o mofino sómente;
mas a mofina da gente
Nem me deixa o ser mofino. (*ibid.*: 90)

Manifestamente pessimista quanto ao seu destino, por estar cativo, ainda encontra alento para encorajar o amigo, igualmente, atingido pelo mal, e dissuadi-lo de uma eventual dedução de que a solução seria deixar a «carga e o mundo» (quintilha 40). Em vez disso, D. Francisco Manuel apõe a obediência à lei, isto é, à razão que obriga a que cada um aceite a sorte que lhe coube, restando apenas tentar escapar à tormenta, intrínseca ao ser mundano – numa nova alusão crítica à corte (quintilhas 46-49).

É neste contexto argumentativo que D. Francisco Manuel de Melo recolhe, na tradição esópica, sem se limitar a traduzi-la, a fábula das lebres e das rãs (de que transcrevemos apenas o relato):

Diz que as lebres, como gente,
hum dia, conselho houveraõ
por não viver tristemente;
e afogarse derepente,
todas juntas rezolveraõ.
Duas raãs, como sohiaõ,
junto a o charco eraõ, pastando,
a donde as lebres corriaõ;
e de medo doque ouviaõ
vaõse no charco lançando.
Huma lebre mais ladina
que isto viu; tevesse quedo,
e gritou pella campina;

ten de maõ gente mofina,
que inda há raãns, que vos tẽ medo.
Vedes que assy padaceis,
o que dizeis, e callais,
desses males taõ crueis?
Quantos homẽns cuidareis
Que vos trocáraõ seus ays.
Fes Deos o mundo pezado,
logo o repartio, segundo
nossas forças, nosso estado;
cada qual vay carregado,
e mais, quem tem mais do mundo.
(ibid.: 91)

Já esta consta da compilação *Vida e fábulas do insigne fabulador grego Esopo*, com uma interpretação moral afim¹¹. Com uma pequena variante, referente ao motivo da decisão das lebres – neste caso, o vento –, circularia, eventualmente, uma versão da

¹¹ Das lebres, e rans

Vendose as lebres corridas dos galgos, & espantadas de todos os animaes, assentarão por nam passar tanto sobresalto de se matarem, afogadas en hum rio, & querendo dallo a execução como corressê cõ impetu pera se arremessarẽ nagoa, e chegãdo â borda dela viram grande numero de Rans saltarẽ com medo na ribeira. Reportaramse as lebres hum pouco, & mudando o cõselho disseram, pois que vivem estas Rans avendo medo de nos, & de todos os que no lo causaõ soframos nos a vida, q[ue] ja ha outros mais acoçados, & medrosos.
Moralidade

Bem se vee ser verdade o que diz Mercial, que ninguem he miseravel senão comparado, & a mais certa consolaçam, inda que cruel, que ha nos males, he ver outros que os padecem mayores? Por esta causa pergütandose a hum Philosopho em que [m]odo se sofreriam bem tribulações? Respondeo. Que vëdo nossos enemigos postos em outras mayores. (Mendes Da Vidigeyra, 1621: 34v., 35).

mesma fábula, encontrada, na Biblioteca Palatina de Viena de Áustria, num manuscrito do século XV, por Leite de Vasconcelos, que o intitula «Fabulário português»¹².

Na fábula recriada pelo nosso poeta e moralista, comparativamente à da raposa e do lobo, são visíveis algumas constantes na parte introdutória. O uso da forma verbal «diz» torna indefinida a origem do relato, fruto da popularização que decerto sofreu. É de salientar, em ambos os textos referidos, o cuidado em explicitar a analogia entre o ser humano e os animais cuja experiência se revela, assim, de modo verosímil, transponível para a vida dos homens. Essa transferência decorre da capacidade da fala, que constitui, no interior da fábula, uma referência metadiscursiva, dado que se trata de um traço essencial à identificação do género (primeira quintilha de cada fábula) (carta VI: «Quando tudo era falante,/diz que a raposa caiu (...).»; carta V: Diz que as lebres, como gente, / um dia conselho houveram»). Note-se que essa capacidade linguística é, em ambos os relatos, concretizada na locução da raposa e do lobo assim como na de uma lebre. A forma inicial, que alude à dita característica, contém ainda uma notação temporal, também imprecisa mas, sugestivamente, longínqua, pela insólita atribuição da linguagem humana a seres irracionais.

A fábula das lebres e das rãs em forma versificada é bastante elíptica, sobretudo se comparada com a versão em prosa que o autor recria em «O Escritório avarento».

Diz que, lá não sei donde, se juntaram as lebres a conselho, e por todas foi assentado que se fossem lançar em ùa alagoa e se afogassem, sem ficar mais geração de tão triste gente perseguida de todo o mundo, que toma seu perigo por divertimento. Ora, indo já todas correndo, fizeram [tão] grande matinada que as ouviram as rãs que estavam junto do charco. E, como tivessem grande medo do arruído, foram-se lançando n'água, ganhando-lhe a dianteira do pricipício. Notou isto ùa das lebres, que ia diante, e parou fazendo deter as outras, a quem disse: «Senhoras, tende mão! Não nos lancemos a perder por miseráveis, pois vemos que ainda o são mais estas rãs, que tem medo de nós e a nosso respeito se precipitam». Donde digo que não há estado tão triste do mundo, que não haja outro mais triste com que aquele possa consolar-se. (Melo, 1999: 30)

¹² [P]om emxemplo este poeta e diz que em hũa mata jaziam muytas lebres; e hũu gram vemto daua pellas aruores, e faziam grande arroyd[o]. As lebres ouuerom grande temor, e comçeçarom de fugir. E fogimdo chegarom a hũu lago d'augua omde estauam muytas rrãas; e ssemntindo as rrãas que as lebres fugiam, ouueram gram temor e comçeçarom todas de fugir e deytarom-sse na augua.

Hũa d'estas lebres, veendo fugir as rrãas ssem porquê, disse: d'estas rrãas que fogem por nada. Estemos quedas, e ajamos boa esperança e vejamos que cousa nos fez fugir.

E assy estando, viram que fogiam ssem porquê.

Per este emxemplo este doutor nos amoestra que, por nhũa gram tribulaçom que o homem aja, nom deue perder a esperança, porque a esperança he aquella que mantem o homem que e[stá] em [tr]ibulaçom: e aquell que perde a esperanla, ligeiramente sse despera. Ajmda diz que muytos homêes foram no mundo em príguo de morte, e ouuerom esperança d'escaoar, e escaparom. ([Esopo], 1902, VIII: 144, 145).

Desde logo, cabe assinalar a substituição da referência temporal, nesta última, por uma alusão espacial totalmente indeterminada («lá não sei donde»). Resultante da amplificação a que é sujeita a fábula do apólogo é a exposição mais detalhada do motivo que conduziu à decisão das lebres de se afogarem. Na carta V, apenas é aduzida a sua tristeza sem que sejam expandidas as razões desse sentimento. Já na versão do apólogo, a justificação para aquela deliberação é mais amplamente explicada:

Tão triste gente perseguida de todo o mundo, que toma seu perigo por divertimento. (ibid.)

É, pois, o serem vítimas da caça que determina a resolução deste verdadeiro «suicídio colectivo», motivo este melhor desenvolvido na versão grega bem como na de Manoel Mendes, pela alusão concreta aos galgos, homens e outros animais que as perseguem. Com o ruído que provocam ao dirigirem-se, correndo, para o charco, assustam-se as rãs (duas na versão versificada) que se lançam à água, sem sequer se pronunciarem verbalmente. É, então, que uma lebre intervém, alertando para a existência de uma outra condição ainda mais penosa, que retira razão à sua decisão e serve de consolo para os seus males. Mas também neste passo se regista uma variação: na versão em prosa, é bem patente que esta lebre foi, desde início, conivente com o acordo de se afogarem – opinião que só se altera, ao deter as outras, perante a precipitação das rãs no charco, de cuja observação beneficiou por seguir na dianteira do grupo das restantes lebres; na fábula em verso, o qualificativo «ladina» («fina» na fábula de Esopo) pode fazer supor uma certa divergência de intenções entre a maioria e esta lebre em particular, parecendo ter esta visto, na reacção das rãs, um pretexto para dissuadir as companheiras de tal acto – suposição que alicerçamos ainda na substituição da primeira pessoa do plural na fábula em prosa pela forma da segunda («há rãs que vos tem medo», quintilha 37), o que pode fazer pressupor que essa lebre, desde sempre, se demarcou da posição assumida. A imagem da lebre a gritar pela campina que a fábula da carta sugere parece, igualmente, reafirmar o seu isolamento em relação ao grupo.

Mera arbitrariedade ou opção deliberada e significativa? Talvez um exame sobre o contexto – já de si ficcional – em que a fábula é inserida possa ser elucidativo.

A selecção desta história pelo Vintém, uma das quatro moedas que conversam na gaveta do escritório onde um avarento as guarda e onde, todos os dias, as conta, obedece ao mesmo intento que move, na carta, o poeta. O seu relato surge na sequência da contra-argumentação perante uma proposta de outra moeda – o Português: face aos males causados pelo dinheiro – de que são vítimas quer as moedas, quer os homens –, o Português está convicto de que deve o dinheiro tomar uma atitude que lhes ponha termo. Desaparecer do mundo afigura-se-lhe, assim, como uma solução:

Já entendi que seria propósito fugirmos do mundo e deixá-los a eles com ele e sem nós (ibid.).

Ora, enquanto na carta, a alusão suicida não passa de uma mera suposição levantada pelo poeta, que simula colocar-se no lugar do seu interlocutor, a sugestão da moeda reveste-se de maior efectividade, sendo as restantes chamadas a pronunciarem-se a respeito dessa hipótese. Mostrar como a unanimidade das lebres da fábula em prosa não é impeditiva de uma reviravolta nas intenções, suscitada pela tomada de consciência do mal dos outros (que na versão de Manoel Mendes até é colectiva¹³), pode, eventualmente, favorecer o fito de demover as moedas de uma hipótese assumida como possível. Numa discussão em que um se opõe, de imediato, a essa possibilidade – o caso do Vintém –, resultaria, talvez, mais eficaz demonstrar que mesmo numa situação de acordo total, como o das lebres do apólogo, a modificação do ponto de vista é possível. Seria menos convincente se uma lebre fosse, como a da carta, «ladina», lançando suspeitas de manipulação, prejudiciais ao Vintém, com o qual haveria tendência para aquela ser identificada, o que instigaria, ainda, um sentimento de desconfiança na credibilidade da sua própria postura.

Este criativo processo de introduzir uma ficção dentro de outra ficção, com características genológicas similares até – a fábula dentro do «apólogo», como assim o designa o autor – é acompanhado de um mecanismo de redundância, potenciador da argumentação, visível nas semelhanças do conteúdo diegético. O decalque é evidente: tal como as lebres se reúnem a fim de tomarem uma decisão que ponha fim à sua infelicidade, também as moedas esgrimem razões pró e contra a proposta de desaparecerem de circulação de modo a pôr cobro aos seus males e aos que inspiram nos homens. A contraposição, pelo Vintém, dos que, não possuindo o precioso metal, também «padecem mil trabalhos» (Melo, 1999: 31), e a constatação de que a condição humana ainda é pior que a sua, por tender irremediavelmente para a cobiça e a perdição, assim como a convicção de que é nos homens que se encontra a raiz dos danos, são argumentos demolidores da construção argumentativa do Português. Face à divisão gerada – de um lado o Português e o Dobrão, do outro o Vintém e o Cruzado –, este último reforça a posição do Vintém, ao emitir a moralidade do apólogo, esta sim extrapolável, neste caso, para o mundo dos humanos: os males associados ao dinheiro decorrem, não do próprio dinheiro, mas do uso que dele é feito (ibid.: 33-37). A sua invenção acaba, inclusive, depois de amplamente dissecados os seus malefícios, por ser objecto de apologia pelo Cruzado. Nesta defesa, torna-se perceptível a voz do D. Francisco Manuel de Melo, aristocrata conservador, cioso dos seus privilégios, fazendo ecoar, uma vez mais, a sua atitude discriminatória já denunciada, a propósito da fábula da raposa e do lobo, na carta VI:

¹³ «(...) chegãdo â borda dela viram grande numero de Rans saltarê com medo na ribeira. Reportaramse as lebres hum pouco, & mudando o côselho (...)»(Mendes da Vidigueyra, 1621: 34v., 35).

o dinheiro taxa e reparte o movimento ao trato humano porque, dispondo como os poderosos soem mais e mais depressa e sejam melhor ouvidos e sumindo as vozes aos pequenos, guarda o mundo aquela ordem de que resulta sua perfeita harmonia. (ibid.: 36).

A delação das tentativas de inversão dessa «perfeita harmonia», causada pela ambição, é obsessiva no autor. Vemo-la, novamente, num outro apólogo, «Os Relógios Falantes», no qual um relógio da Cidade – o de Chagas, que ocupou temporariamente o Terreiro do Paço – e um relógio da Aldeia – o da Vila Bela –, encontrando-se na oficina de um serralheiro, fazem a invectiva do aparelho burocrático, cujos funcionários manipulam o tempo a seu favor, e dissertam acerca da hora certa para tudo, para ser ditoso e miserável, para a velhice e a morte, que as pessoas teimam em desconcertar, donde a conclusão do relógio da Aldeia, com o assentimento do da Cidade, de que «Marrocos por Marrocos, melhor é o campo que a cidade.» (Melo, 1998: 31).

[Relógio da Aldeia:] Lembra-me agora, por isso que ides dizendo, o que lhe vi suceder a um cágado com ua águia, lá em certa alagoa de minha aldeia. Veo a águia e, de repente, o levantou nas mãos, não com pequena enveja das rãs e de outros cágados que o viam ir subindo, vendo-se eles ficar tão inferiores a seu parceiro. Julgavam por grande ventura que um animal tão para pouco fosse assim sublimado à vista de seus iguais e que a mais nobre das aves, o rei dos pássaros, o levasse no colo tão honradamente. Seguimo-lo com os olhos, todos por emulação, eu só por curiosidade porque seu voo me não competia. Quando nisto, eis que vemos que, retirada a águia com sua presa sobre ãa serra, não fazia mais que levantar o triste do animal e deixá-lo cair nas pedras vivas até que, quebrando-lhe as conchas com que se defendia, deu um pequeno almoço à águia faminta e atreçoada.

[Relógio da Cidade:] A Fortuna é muito disso. Tem o costume dos Abades: engordam as galinhas muito de seu vagar, e matam primeiro a que está mais gorda. (...). Se pudera escolher a minha sorte nunca [morara] em grimpa. (...) tudo tem sua hora. (Melo, 1998: 21, 22)

Nesta versão, o alto voo, nas garras da nobre ave, que instigou a inveja nos outros animais, com evidentes similitudes na esfera social dos homens, acabou por resultar nefasta para o cágado que, à semelhança do lobo, caiu, com consequências ainda mais trágicas: ser comida por quem a levantou. Na versão de Esopo, a ambição da tartaruga é, no entanto, posta em evidência de forma mais inequívoca: nela assistimos à súplica da tartaruga perante a águia para que ela a levante – visão que diverge da apresentada por Fedro, cuja história serve para ilustrar não a ambição mas a fragilidade de um animal como a tartaruga, à qual nem a natureza lhe serve de protecção face a outros seres mais fortes. Neste caso, esses seres são a águia e a gralha, esta última induzindo a primeira a deixar cair o pobre animal escondido na carapaça para que esta se parta e o

possam devorar¹⁴. É, justamente, a versão de Fedro que vemos reproduzida em *Vida e fábulas do insigne fabulador grego Esopo* (Mendes da Vidigueyra, 1621: 29-30). Mas aquilo que poderemos considerar o promítio – na versão meliana – anunciava já que o que está em causa é, precisamente, aquela avidez que Esopo põe em destaque. O pretexto para a narração da fábula pelo relógio da Aldeia é dado pelo relógio da Cidade quando este diz:

0 ano é esta calçada longa e áspera de passar. (...) todos mais ou menos cansados, chegam ao fim do ano, ao termo e cume desta costa. Porque eu isto creio como o considero, acho cousa indigna de homem prudente, quanto mais cristão, que, só a fim de levar este passo um pouco mais descansado e ligeiro, façam os mortais tantos excessos que, querendo voar por donde basta ir andando, venham a resvalar e percipitar-se (ibid.: 21).

A moral que, entretanto, é extraída e acaba por ser mais reiterada é a de que não é a altivez (morar «em grimp») que permite escapar à hora porque «não há cousa que não tenha a sua hora no mundo», nem mesmo o «príncipe repousando nos seus colchões de brandíssima pena, guardado dos seus paramentos de finíssima grã», pois de nada lhe vale ser «Rei sábio e Emperador potente nem o mandar prender o curso do relógio» (ibid.: 22, 25). Aliás, a superior grandeza pode resultar perversa, se a Fortuna, que também entra no jogo, assim o quiser. É o que D. Francisco Manuel aduz acumulando a analogia da galinha gorda dos abades em registo sentencioso, predilectamente barroco.

¹⁴ Cf. Esope, 1996: 152: La tortue et l'aigle

Une tortue pria un aigle de lui apprendre à voler. L'aigle lui remontrant qu'elle n'était pas faite pour le vol, loin de là! elle n'en devint que plus pressante en sa prière. Alors il la prit dans ses serres, l'enleva en l'air, puis la lâcha. La tortue tomba sur des rochers et fut fracassée.

Cette fable montre que souvent, en voulant rivaliser avec d'autres, en dépit des plus sages conseils, on se fait tort à soi-même.

Cf. Phèdre, 1989: 27: L'aigle, la corneille et la tortue

Contre les puissants, personne n'est défendu par assez de remparts ; mais c'est bien autre chose quand il vient se joindre à eux un conseiller pervers, la force et la vilénie ne battent rien en brèche qui ne s'écroule.

L'aigle enleva dans les airs la tortue. Comme celle-ci avait caché son corps dans sa maison d'écaille, et qu'elle était invulnérable en s'y tenant enfermée, la corneille vint à travers les airs, et volant à côté de l'aigle, lui dit: «Certes, c'est une belle proie que tes serres ont ravie; mais si je ne te montre pas ce que tu dois faire, elle te fatiguera inutilement par sa lourdeur.» L'aigle lui ayant promis une part, elle lui conseilla de fracasser, en la lançant du haut du ciel sur un rocher, la dure enveloppe; celle-ci brisée, il pourra facilement prendre sa nourriture. Ainsi poussé, l'aigle suivit le conseil avisé de la corneille..., et en même temps il donna à sa conseillère une large part du festin. Ainsi la tortue qu'avait protégée in don de la nature, trop faible contre deux ennemis, périt d'une mort affreuse.

Moralista pelas fábulas ou pelas suas efabulações, D. Francisco Manuel, que em «Hospital de Letras» elogia o livro do Conde de Lucanor, revela-se, no domínio da ficção, um exímio inovador da tradição esópica pelo uso que dela faz e um escritor de espírito originalmente inventivo, facto que, para o leitor actual, representa, sem dúvida, um pretexto de deleite verdadeiramente «fabuloso», qualquer que seja o sentido em que a palavra possa ser entendida.

Critérios de transcrição

No caso de transcrições retiradas de obras intermediárias, limitamo-nos a manter a transcrição adoptada pelo seu autor; quanto a transcrições que fazemos das fontes, mantemos a grafia e a pontuação, apenas desenvolvendo abreviaturas, actualizando o *s* e alterando o *v* para *u*; assinalamos a omissões de letras, inserindo-as entre parêntesis rectos, e as palavras ilegíveis com pontos de interrogação (???)

Bibliografia

Manuscritos

[Costa, João], *Peculio, e breve compendio de Historias, humanidades, e fabulas tiradas de m[ui]tos et graves AA*, por João da Costa

Impressos

[Alfonso Carvallo, Luys], *Cisne De Apolo, De las Excelencias, y Dignidad y todo lo que al Arte Poetica y versificatoria pertenece. Los metodos y estylos que en sus obras deve seguir el Poeta. El decoro y adorno de figuras que devem tener, y todo lo mas a la Poesia tocante, significado por el Cisne, ynsignia preclara de los Poetas, Por Luys Alfonso de Carvallo clerigo...* En Medina del Campo, Por Juan Godinez, de Millis, Año 1602

BARATA, José Oliveira (1979). «Introdução». In Silva, António José. *Esopaida ou vida de Esopo*. Coimbra: por ordem da Universidade, 7-93

[BLUTEAU, Rafael]. (1713). *Vocabulario Portuguez, e Latino... Autorizado com Exemplos ... Offerecido a El-Rey de Portugal, D. João V. Pelo Padre D. Raphael Bluteau ...*Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Anno de 1712, com todas as licenças necessarias: Tomo I; no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, com todas as licenças necessarias. Anno Domini M.DCC.XIII. (1713), Tomo IV

CHAMBRY, Émile (1996). «Notice sur Ésope». In Ésope. *Fables* Paris: Les Belles Lettres, IX-LIV.

- CURTO, Diogo Ramada (1988). *O discurso político em Portugal (1600-1650)*. Lisboa: Projecto Universidade Aberta.
- EGIDO, Aurora (1997). «Introducción». In Gracián, Baltasar. *El Discreto*. Madrid: Alianza Editorial, 7-128.
- ÉSOPE (1996). *Fables*. Texte établi et traduit par Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres.
- [ESOP0], (1902). «Fabulário Português». In *Revista Lusitana, Archivo de estudos philologicos e ethnologicos relativos a Portugal, publicada com a colaboração dos especialistas portugueses e de alguns estrangeiros por J. Leite de Vasconcelos*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand. Vol. VIII, 99-151.
- FARIA, Severim de (1624). *Discursos varios politicos*. Évora. (cit. por CURTO, Diogo Ramada (1988). *O discurso político em Portugal (1600-1650)*. Lisboa, Projecto Universidade Aberta, 28).
- [FERREYRA, Francisco Leytam] (1721). *Nova arte de conceitos, que com o titulo de liçoens academicas, na publica Academia dos Anonymos de Lisboa, dictava e explicava o beneficiado Francisco Leyta Ferreyra*. II parte. Lisboa Occidental: Officina Antonio Pedrozo Galam.
- [FREIRE, Francisco J.] (1748). *Arte poética ou regras da verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas espécies principaes tratadas com juizo critico: composta, e dedicada ao Senhor Filippe de Barros de Almeida, cavalleiro da Insigne Ordem Militar de S. João de Malta, & c., por Francisco Joseph Freire, Ulyssiponense*. Lisboa: na officina de Francisco Luiz Ameno, Impressor da Congregação Cameraria da S. Igreja de Lisboa, MDCCXLVIII (1748), com as licenças necessarias, e Privilegio Real.
- [GRACIÁN, Baltasar] (1702). *Agudeza y arte de ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, con ejemplares escogidos de todo lo mas bien dicho, assi sacro, como humano, por Lorenzo Gracian...* en Amberes: en Casa de Juan Bautista Verdussen..., 1702 (Tomo II de *Obras de Lorenzo Gracian*) .
- HARO, Pedro Aullón de (1987). *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*. Madrid: Taurus.
- JOAQUIM, António Manuel Esteves (2001). *A Arte Poética de Francisco de Pina e Melo*. Universidade de Coimbra. (tese de mestrado policopiada).
- LOBO, Francisco Rodrigues (1991). *Corte na Aldeia*. Ed. de José Adriano de Carvalho. Lisboa: Editorial Presença.
- LUZÁN (1987). *La Poética, o reglas de la Poesía en general, y de sus principales especies*, Zaragoza, 1737, libro tercero, cap. II, cit. por Haro, Pedro Aullón de, *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*. Madrid: Taurus, 147.
- MACHADO, Diogo Barbosa (1966). *Bibliotheca Lusitana Historia*. t. IIeIII. Coimbra: Atlântida Editora.
- [MELLO, Francisco de Pina de Sá e de], *Arte Poetica de Francisco de Pina, de Sá e de Mello, Moço fidalgo da Casa de Sua Magestade Fidelissima, e Academico da Academia Real da Historia Portugueza*. Lisboa: off. de Franc. Borges de Sousa, Anno de MDCLXV (1765), com todas lic.

- necessarias, [25]. (cit. por JOAQUIM, António Manuel Esteves (2001). *A Arte Poética de Francisco de Pina e Melo*. Universidade de Coimbra, 101-102).
- [MELO, Francisco Manuel de]. *Epanaphoras de Varia Historia Portugueza... por D. Francisco Manuel*. Lisboa: Com todas as licenças necessárias, na Officina de Henrique Valente de Oliveira..., 1660. In SERRÃO Joel (intr.) (1977). *Epanáforas de vária História Portuguesa por D. Francisco Manuel de Melo*. Lisboa: INCM.
- MELO, D. Francisco Manuel de (1999). *Apólogos dialogais II*. Edição de Pedro Serra. Braga-Coimbra: Angelus Novus.
- MELO, D. Francisco Manuel de (1998). «Os Relógios falantes». In *Apólogos Dialogais I*. Edição de Pedro Serra. Braga – Coimbra: Angelus Novus.
- [MELO, Francisco Manuel de], *Obras metricas de Don Francisco Manuel, al serenissimo Señor Infante Don Pedro*. En Leon de Francia, por Horacio Boessat, y George Remeus, MDCLXV (1665) (BPMP K-7-50).
- [MELO, Francisco Manuel de], *Segunda parte del primer tomo de las obras morales de Don Francisco Manuel*. En Roma, por el Falco Varesio, MDCLXIV (1664) (BPMP R-11-38).
- MELO, D. Francisco Manuel de (1945). *As Segundas três musas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- [MENDES DA VIDIGUEYRA, Manoel], *Vida e Fabulas do Insigne Fabulador Grego Esopo De novo juntas, & traduzidas com breves applicações moraes a cada fabula. Por Manoel Mendes da Vidigueyra*, em Lisboa, Com todas as licenças necessárias, por Antonio Alvarez, Anno. 1621 (UCBG RB-33-29).
- OLIVEIRA, António Correia de A. E (1945). «Ensaio crítico». In MELO, D. Francisco Manuel de. *As Segundas três musas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- PHEDRE (1989). *Fables*. Texte établi et traduit par Alice Brenot. Paris: Les Belles Lettres.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina (1987). *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.
- SOARES, Nair de Nazaré Castro (1994). *O príncipe ideal no século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório*. Lisboa: INIC/ INCM.
- TEIVE, Diogo de, *Regras para a educação de El-Rei D. Sebastião (Institutio Sebastiani Primi) in Epodos que contém Sentenças uteis a todos os homens ás quaes se accrescentão Regras para a boa educação de hum Príncipe. Traduzido por Francisco de Andrade. Copiado da edição de Lisboa de 1565*. Lisboa: Of. Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1786, 134-141. (cit. por SOARES, Nair de Nazaré Castro (1994). *O príncipe ideal no século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório*. Lisboa: INIC/ INCM, 285).
- SULEIMAN, Susan (1977). «Le récit exemplaire – parabole, fable, roman à thèse». *Poétique* 32, 468-489

Resumo: Qualquer abordagem sobre a fábula implica que se considere a multiplicidade de significados do conceito. Num dos seus sentidos (o que mais nos importa no presente artigo), concorre com a noção de «apólogo» – com a qual chega a confundir-se –, definindo-se ambos por uma vertente marcadamente moralizadora e por uma dimensão narrativa em que o elemento fantástico está presente. A obra de D. Francisco Manuel de Melo actualiza algumas das acepções do termo, seja como resultado da efabulação do autor, nos *Apólogos dialogais*, seja na recriação da tradição esópica.

Abstract: Any approach to the fable implies taking into account the multiplicity of meanings of the concept. One of its senses, which concerns us the most in this specific article, concurs with the notion of «apologue», and is often confused with it. Both are defined by means of a narrative dimension, in which the fantastic element is present, as well as by an explicit moralizing side. The work of Francisco Manuel de Melo updates some of the term's meanings, both as a result of the author's fabulation in *Apólogos Dialogais*, and of the recreation of the esopic tradition.