

AS FÁBULAS FABULOSAS DE MILLÔR FERNANDES: da tradição esópica à nova fábula ¹

Monica de Oliveira Faleiros²
molifafacef@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar estudos sobre as *Fábulas fabulosas*, de Millôr Fernandes, tendo em vista sua possível origem e divulgação, bem como sua relação com a tradição esópica, mediada pela paródia. Considerando essas fábulas como expressão contemporânea do gênero, buscamos analisá-las na perspectiva da “nova fábula”, tomando como referência a proposta de Kleveland (2002). Apresenta-se, aqui, a leitura interpretativa das versões escritas pelo autor de “A raposa e as uvas”, “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora”, “Vênus, a deusa da amora” e “O fogo”.

Palavras-chave: *Fábulas fabulosas*. Millôr Fernandes. Nova fábula.

1 Introdução

Millôr Fernandes, na verdade Milton Viola Fernandes, é conhecido e reconhecido como jornalista, desenhista, escritor, dramaturgo, tradutor, poeta e humorista. Foi por meio de suas publicações humorísticas na mídia impressa que alcançou notoriedade, já que o humor permeia suas produções e atuações em que se destacam a ironia, a paródia, a crítica, a sátira e a caricatura, traços que expressam sua visão da realidade.

Produziu a maior parte de suas obras no contexto dos “anos de chumbo”, sob opressão e censura; a fábula, como sabemos, desde a Antiguidade, é um tipo de texto que veicula, de forma velada e por meio de alegorias, uma visão crítica capaz de driblar os mecanismos de silenciamento em qualquer época.

Provavelmente, as primeiras *Fábulas fabulosas* teriam sido publicadas na seção de humor intitulada “Pif-Paf”³, da revista *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand, na qual Millôr Fernandes estreou aos 14 anos com o “Post escriptum” e onde trabalhou até 1963, quando foi demitido por ter publicado uma sequência de desenhos e textos sobre a “Verdadeira história do Paraíso”, o que afrontou a Igreja Católica e a

¹ Este texto consiste em uma versão ampliada da comunicação em mesa redonda “Esopo e sua recepção na literatura brasileira: a fabulística reinventada em Monteiro Lobato e em Millôr Fernandes”, proferida em evento do Grupo de Estudos sobre fábula, vinculado à UFRJ, em 22/11/2023.

² Doutora em Estudos Literários pela FCLAr-UNESP, professora de Literaturas do Curso de Letras do Uni-FACEF, Centro Universitário Municipal de Franca.

³ <http://ims.com.br/por-dentro-acervos/pif-paf-de-millor-fernandes/>

sociedade.

Essa seção de humor, “Pif-Paf”, tornou-se muito famosa por causa das “Garotas do Alceu” (Alceu Penna) e do “Amigo da onça” (Péricles Maranhão). Inicialmente, Millôr integrava a equipe e colaborava com os textos, assinando com o pseudônimo Immanuel Vão Gogo, explicado por ele: Emmanuel Vão Gôgo se compunha de Immanuel, de Kant, altas filosofias, mais Vão, vaidoso, fútil, mais Gôgo, gosma das galinhas. No meio disso tudo, a homenagem, pela paronímia, de Vão Gôgo com Van Gogh. "Rico, no, mamita? (IMS, online).

Nesses primeiros anos, as ilustrações eram feitas por Péricles Maranhão e, posteriormente, Millôr Fernandes passou a produzir tanto os textos quanto as ilustrações. Em 1962, dispensou o pseudônimo Vão Gogo, passando a assinar Millôr em seus textos *n'O Cruzeiro*.

Após a demissão, lançou, em maio de 1964, o *Pif-Paf*, versão ampliada em formato de revista independente da mesma seção que produzira até o ano anterior em *O Cruzeiro*. Ele, Claudius Ceccon, Fortuna, Jaguar, Ziraldo e outros publicaram oito números em 1964, até que a perseguição da ditadura militar os levou a desistir.

Posteriormente, surgiu a que talvez seja a publicação mais famosa do grupo, *O Pasquim*, em que também foram publicadas as *Fábulas fabulosas*. Além disso, essas fábulas ocuparam as páginas de revistas como *Veja* e *IstoÉ*; em livro, passaram a ser publicadas a partir de 1964.

2 As fábulas fabulosas em livro: primeiras edições e relações paratextuais

Em livro, sua primeira versão, intitulada *Fábulas fabulosas*, foi publicada contendo 70 textos, com uma breve apresentação, à maneira de prefácio, em que se anunciam as fábulas como “velhas no banquete de Baltazar e novas quando o Brasil for uma democracia” e que “estas fábulas” não pretendem ensinar nada,

[...] senão que a paz na terra depende de nossa boa vontade, que a vitória na vida vem mais dos nossos defeitos do que de nossas qualidades, e que no dia em que um industrial espirituoso chamar de FÉ às suas escavadeiras, a FÉ removerá montanhas” (FERNANDES, 1979, p. 9).

Percebe-se, desde já, o tom irônico, a promessa de paródia, de carnavalização⁴ e a irreverência na construção da crítica, que se evidencia no jogo de contrastes entre tradição e contemporaneidade, bem como na aproximação desconcertante entre o sentido conotativo e abstrato e sua neutralização pela concretude da realidade, revendo clichês, repensando sentidos e desmascarando crenças: “Mas seja tudo pela vontade de Alá – que é Deus – e de Maomé que, felizmente, não é seu único profeta” (FERNANDES, 1979, p. 9).

Em 1978, Millôr Fernandes publicou as *Novas Fábulas Fabulosas*, um conjunto de 40 textos, precedido de uma “Apresentação”, cuja abertura retoma o texto da orelha das *Fábulas Fabulosas* de 1964, no caso, o da 6ª edição, pela Nórdica texto que não é assinado e trata do autor. Já na 5ª edição das *Novas Fábulas Fabulosas*, também da Nórdica, ele se repete na primeira parte da apresentação, com o seguinte acréscimo: “Aliás, vale recordar alguns trechos de ‘uma autobiografia de mim mesmo à maneira de mim próprio’, deste ‘escritor sem estilo’” (FERNANDES, 1997, p. 9).

A isso se segue a citação do texto autobiográfico, em que se percebe o tom já mencionado; entretanto, o foco não são as fábulas, mas sim a voz que assume a posição de enunciador.

A autobiografia é bem-humorada, carregada de ironia; a voz autoral brinca com o que é típico do gênero, surpreendendo o leitor com informações temporais e espaciais suprimidas ou embaralhadas: “Nasci pequeno e cresci aos poucos. Primeiro me fizeram os meios e, depois, as pontas. Só muito tarde cheguei aos extremos [...] Nasci no Méier, aos nove anos de idade — onde é que já ouvi isso?” (FERNANDES, 1997, p. 10).

Há ainda a narrativa de feitos e acontecimentos construída de forma inusitada, em que o autor se apresenta por meio de contrastes irônicos:

Dos italianos que, tradicionalmente, dão para engraxates ou artistas, eu consegui conciliar as duas qualidades, emprestando um brilho novo ao humor nativo [...] Sou um crente, pois creio firmemente na descrença. Não creio em Deus, mas sei que Ele crê em mim. Creio que a Terra é chata. Procuro em vão não sê-lo... (FERNANDES, 1997, p. 11).

Em livro, a edição seguinte das *Fábulas fabulosas*, intitulada *100 Fábulas Fabulosas*, foi publicada em 2003. Nesse volume, a apresentação (ou prefácio) combina as duas ocorrências textuais anteriores: comentários sobre a fábula

⁴ Os conceitos de paródia e carnavalização referem-se à proposta de Bakhtin (1987).

e uma breve autobiografia. O interessante é que esses textos aparecem tanto na capa (frente e verso) quanto nas orelhas do livro. O texto da capa, na parte frontal, trata de comportamentos humanos abordados pelas fábulas tradicionais, nas quais certos animais são construídos como alegorias representativas: “Muitos e muitos séculos antes de Esopo, já havia lobos vestidos na pele de cordeiros estuprando inocentes [...]” (FERNANDES, 2003, capa).

Na parte de trás, retoma-se o passado para afirmar que o “autor revela como os animais falavam no tempo em que deram origem a tantas fábulas” (FERNANDES, 2003, capa de trás), apresentando a fábula “A raposa e o bode” como versão elaborada a partir da tradição, publicada em *Fábulas fabulosas* de 1964. Nessa primeira versão, o texto traz o título: “Fobos de Esábula: uma tentativa B.N. (Bossa Nova) de escrever as fábulas de Esopo na linguagem do tempo em que os animais falavam. A BAPOSA E O RODE” (FERNANDES, 1979, p. 100). Assim, na edição de 2003, retoma a brincadeira, afirmando que, agora, teria sido decifrada a linguagem dos animais — no tempo em que falavam⁵ —, para refundar, então, o universo fabuloso, esse universo maravilhoso que, de fato, nunca existiu e que, paradoxalmente, existe nesses livros.

Quanto às orelhas, há também um aspecto interessante: o texto apresentado intitula-se “Confabular”. Inicialmente, propõe um sentido para o qual “não existe bula”: o de “revelar o homem ao homem, principalmente através dos animais”; a partir dessa visada tradicional acerca do gênero, realiza um movimento de retorno ao universo fabuloso, afirmando ter decifrado frases leoninas, descoberto que a girafa não tem voz e que, afinal, “Diante disso, resolvi ficar mesmo na língua geral, essa que você usa todo dia inocentemente, sem saber que ela não só veio diretamente da Torre de Babel, como está se encaminhando rapidamente para lá” (FERNANDES, 2003, orelha).

Na sequência, ainda na orelha, há outro texto, intitulado “Millôr I: pequena biografia do”. Mais sucinto e elíptico que a autobiografia presente nas *Novas Fábulas fabulosas*, suprime vários predicados: “Aos 13 anos de idade já estava. O que não invalida. No entanto, sua atuação teatral, até onde se sabe. [...]” (FERNANDES, 2003, orelha).

⁵ Conforme observação da Profa. Maria Celeste C. Dezotti, essa expressão “no tempo em que os animais falavam” já se tornou um clichê e aparece no primeiro prólogo de Bábrio, fabulista do séc. I.

E assim prossegue, sem fornecer informações diretas: o que importa é reinventar, questionar o já consagrado, ativar a curiosidade e a participação do leitor — algo que se tornará a tônica de sua obra e, especialmente, do que aqui nos interessa: as *Fábulas fabulosas*.

Toda essa exposição sobre os entornos do texto tem como propósito refletir sobre uma voz que, já nos paratextos, funda um universo de representações e estabelece o tom irônico, satírico e carnavalizado que identificamos como paródico: há paródia dos textos tradicionais, do gênero, dos discursos sentenciosos e sérios sobre a realidade, da vida e da ficção.

Gérard Genette, em sua obra *Palimpsestes* (1982), propõe uma teoria sobre as relações que os textos estabelecem entre si e, dentre esses conceitos, apresenta o de “paratextualidade”, que trata das relações de sentido entre a obra e seus entornos — noção que, em 1987, na obra *Seuils*, desenvolverá ainda mais. Para o teórico, o paratexto é o lugar em que o livro se apresenta como livro: capa, prefácio, orelhas, nome do autor, título etc. funcionam como um “portal”, uma “soleira”, um “limiar” que o leitor escolhe atravessar ou não; trata-se do espaço em que a voz narrativa, disfarçada, se manifesta e tece, com o leitor, um pacto sobre o universo criado na ficção.

É essa voz, no texto de Millôr Fernandes, que assume também os comentários no interior da narrativa e em todas as ocorrências paratextuais, sobretudo nas notas de rodapé que, nas *Fábulas fabulosas*, são fundamentais para a construção de sentido. Essa voz projeta um enunciador que, instalado na situação enunciativa, reflete o leitor do mundo real, contemporâneo, e se dispõe a dissolver limites e referências temporais e ideológicas, entendendo os textos como figurativizações — por vezes ancoradas na tradição, por vezes não; entretanto, do ponto de vista da tematização, volta-se à realidade presente, isto é, ao contexto de produção e recepção da fábula fabulosa.

Assim, as *Fábulas fabulosas* abordam os mais diversos temas: há aquelas que parodiam fábulas da tradição, como “O lobo e o cordeiro”, “A raposa e as uvas” e “O jatobá e os juncos”; outras adotam a estrutura típica dos títulos fabulares, mas propõem uma figurativização ancorada em realidades de outros tempos, o mundo “atual”, como em “O cachorro e o trem”, “O ulemá e o chofer”, “O rei Leão XIII e seu porco Spinosa” e “A sorte & o azar”.

Os títulos — outra forma de paratexto — são, por vezes, quase a expressão de um provérbio, como em “O renascer dos belos sentimentos uma vez satisfeitas as necessidades básicas”, “Para crianças grandes e homenzarrões pequenos: o julgamento do burro” e “Todo bajulador tem sua hora”; outros se aproximam de títulos de anedotas, como “O socorro”, “O escularápido”, “A morte da tartaruga” e “A visita da velha senhora”; há ainda os que sugerem textos de opinião (à maneira de dissertações jornalísticas), como “O fracasso dos canais eletrônicos”, “Decadência dos costumes” e “O fim da miséria umana-hurbana”; outros se conectam a temas mitológicos e bíblicos, como “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora”, “Sísifo”, “Narciso e Eco”, “Os treze trabalhos de Hércules”, “O Super-Sansão” e “Jonas e o peixe grande”; e, por fim, aqueles que dialogam com textos literários e contos de fadas ou de encantamento, como “As ligações (cirúrgicas) perigosas” e “Vovozinha vermelha (e o lobo não tão mau assim)”. A variedade é grande e, de certa forma, reflete a diversidade temática também presente nas fábulas clássicas.

Diante de tudo o que foi exposto até aqui, perguntamo-nos: afinal, o que são essas fábulas ditas “fabulosas”?

3 Fábulas fabulosas e a nova fábula

Na tentativa de compreender melhor o comportamento da fábula na contemporaneidade e, assim, das “fábulas fabulosas”, apresentam-se, de forma resumida, as considerações esclarecedoras da pesquisadora espanhola Anne Karina Kleveland (2002), especialista em Literatura Latino-Americana. Em seu estudo sobre as fábulas de Augusto Monterroso — fabulista guatemalteco contemporâneo, cuja obra *A ovelha negra e outras fábulas* foi traduzida por Millôr Fernandes —, a autora propõe uma abordagem histórica para demonstrar como as fábulas contemporâneas, ou “nova fábula”, se aproximam e se distanciam do modelo clássico da tradição esópica.

Explica, então, que, nas fábulas clássicas, predomina uma intenção retórica: trata-se de um texto de exemplaridade, frequentemente vinculado a situações enunciativas ou a outros gêneros, que busca corrigir erros humanos e afirmar valores por meio de uma narrativa ficcional. Essa narrativa pode assumir diferentes matizes, da expressão ideológica à crítica social e à denúncia da opressão — lembremos que

Esopo, por exemplo, era escravo e viveu sob a tirania de Pisístrato, contexto que teria motivado o uso de alegorias como forma de disfarce no discurso. No período neoclássico, a fábula adquire um caráter fortemente moralizador e didático. A expressão metalinguística recorrente nas fábulas gregas, *o logos delói*, traduzida como “A fábula ensina”, limita, na verdade, o sentido de *delói*, mais amplo, que poderia ser vertido como “mostra”, “aconselha”, “explica” ou “revela”. Essa fase neoclássica encontra, no século XVII, um de seus principais modelos nas produções de Jean de La Fontaine, que, como sabemos, influenciou diretamente Monteiro Lobato em sua versão de *Fábulas*, inserida em sua produção voltada ao público infantil.

Kleveland (2002) ressalta que a nova fábula apresenta traços que a aproximam da literatura pós-moderna e contemporânea, distanciando-se do caráter didático e moralizador neoclássico e retomam, de forma radicalmente transformada, a dimensão crítica e o engajamento social e político. Nela predominam: o ceticismo, que indica descrença em verdades absolutas, daí os paradoxos e as contradições recorrentes; a excentricidade, marcada pela valorização da marginalidade — seja na linguagem coloquial, no grotesco ou mesmo no baixo calão (no caso de Millôr), bem como nas situações e personagens; a abertura de sentido, por meio de um discurso ambíguo que exige um leitor ativo, como se observa na presença de uma “antimoral”; a recusa à imposição de verdades, substituída pelo questionamento do que se toma como tal; e, ainda, o diálogo com a tradição, mediado pela paródia, pela ironia, pelo humor, pela carnavalização e pela dessacralização, como estratégias de criação satírica. Exemplificam esse movimento o reaproveitamento de temas bíblicos e mitológicos e a reinvenção de fábulas conhecidas.

Kleveland (2002) cita Hunter, que afirma que a alegoria contemporânea, tal como se manifesta na nova fábula, impõe uma nova exigência ao leitor: há um retorno às formas fabulares tradicionais, agora aproximadas do aforismo, da anedota, da piada, do enigma e do provérbio.

Observa-se que essas características se aplicam às *Fábulas fabulosas* e que a própria expressão, adotada como título, revela a intenção de diferenciar tais textos da tradição. Como mencionado anteriormente, nos paratextos manifesta-se a voz de um autor-narrador que projeta um pacto com o leitor: já na soleira do livro, propõe-se um universo fabuloso que não corresponde à realidade empírica, mas convida o leitor a adentrar um campo de representações que se assume como tal. À maneira de uma quebra da quarta parede no teatro, esse autor-narrador constrói um

texto assumidamente irreverente, de sentidos subversivos e questionadores, tecendo ironias e jogos discursivos que não apenas revelam, mas também assinalam a linha de separação entre realidade e ficção — na qual a alegoria se apresenta não como instrumento de doutrinação, mas como forma de resistência às imposições, ao silenciamento e à censura.

Muito tempo antes do homem se organizar em Estados, já existiam lobos ferozes proibindo carneiros de beber água. O homem ainda não tinha pensado em construir cidades quando raposas finórias e sem escrúpulos arrancavam queijos do bico de corvos ingênuos. E quando o último homem apertar o último botão nuclear ainda haverá sapos coaxando nos pântanos, cantando as glórias e a sedução do lodo (FERNANDES, 2003, capa).

Como mencionado anteriormente, as *Fábulas fabulosas* constroem-se a partir de temas variados. Com o propósito de evidenciar seu funcionamento e seus traços contemporâneos, elegeram-se, como corpus deste trabalho, uma que parodia diretamente uma fábula da tradição, consagrada ao longo do tempo por diversos fabulistas e, por isso, amplamente conhecida, possivelmente por todos nós: “A raposa e as uvas”; e as outras que dialogam com enredos míticos, nos quais é possível vislumbrar não apenas a paródia do enredo original, mas também aspectos que evidenciam a linguagem debochada e coloquial, o tom satírico, a crítica política e social, o discurso ambíguo e a antimoral — elementos que, de fato, exigem a participação ativa do leitor na construção de um sentido aberto.

4 Lendo as fábulas fabulosas

4.1 “A raposa e as uvas”

Iniciamos a apresentação das propostas de leitura pela fábula da tradição esópica “A raposa e as uvas”: trata-se da narrativa de uma raposa faminta que, ao ver um cacho de uvas, tenta alcançá-lo para comê-lo; entretanto, ao não conseguir alcançá-lo, afirma: “Estão verdes!”. Essa fábula, atribuída a Esopo e amplamente difundida ao longo da tradição, tornou-se paradigmática por representar a atitude de desprezar aquilo que não se pode obter.

Ao final da narrativa, observamos, em Esopo, a fala da raposa — “Estão verdes!” —, seguida do epimítio: “Assim também certos homens que, por

incapacidade, não conseguem realizar seus negócios, culpam as circunstâncias” (apud DEZOTTI et al., 2018, p. 73-74); em Fedro, a raposa diz: “Ainda não estás maduro; não quero comer-te verde” e, no epimítio: “Os que desdenham com palavras as coisas que não conseguem fazer deverão aplicar a si esse exemplo” (apud DEZOTTI et al., 2018, p. 96); em Jean de La Fontaine, a raposa afirma: “Estão muito verdes, boas só para os grosseirões”, seguida do epimítio: “Não fez ela melhor do que se lamentar?” (apud DEZOTTI et al., 2018, p. 206); em Monteiro Lobato:

Estão muito verdes. – murmurou.

– Uvas verdes, só para cachorro.

E foi-se.

Nisto deu o vento e uma folha caiu. A raposa ouvindo o barulhinho voltou depressa e pôs-se a farejar...

Quem desdenha quer comprar.

- Que coisa certa, vovó! – exclamou a menina. Outro dia eu vi essa fábula em carne e osso. A filha do Elias Turco estava sentada à porta da venda. Eu passei no meu vestidinho novo de pintas cor-de-rosa e ela fez um muxoxo. “Não gosto de chita cor-de-rosa.” Uma semana depois lá a encontrei toda importante num vestido cor-de-rosa igualzinho ao meu, namorando o filho do Quindó... (LOBATO, s.d., p. 452)

E o texto do Millôr, que está em *Fábulas Fabulosas*:

A RAPOSA E AS UVAS

De repente a raposa, esfomeada e gulosa, fome de quatro dias e gula de todos os tempos, saiu do areal do deserto e caiu na sombra deliciosa do parreiral que descia por um precipício a perder de vista. Olhou e viu, além de tudo, à altura de um salto, cachos de uvas maravilhosas, uvas grandes, tentadoras.

Armou um salto, retesou o corpo, saltou, o focinho passou a um palmo das uvas. Caiu, tentou de novo, não conseguiu. Descansou, encolheu mais o corpo, deu tudo o que tinha, não conseguiu nem roçar as uvas gordas e redondas. Desistiu, dizendo entre dentes, com raiva: “Ah, também, não tem importância. Estão muitos verdes.” E foi descendo, com cuidado, quando viu à sua frente uma pedra enorme. Com esforço empurrou a pedra até o local em que estavam os cachos de uva, trepou na pedra, perigosamente, pois o terreno era irregular e havia o risco de despencar, esticou a pata e... conseguiu! Com avidez colocou na boca quase o cacho inteiro. E cuspiu. Realmente as uvas estavam muito verdes!

MORAL: A FRUSTAÇÃO É UMA FORMA DE JULGAMENTO TÃO BOA COMO QUALQUER OUTRA. (FERNANDES, 1979, p. 127)

Incapacidade, desdém, frustração: o percurso das narrativas ao longo do tempo deixa entrever o diálogo intertextual, bem como o processo de retomada e

recriação, uma vez que, nos textos, é possível identificar não apenas os traços de estilo dos diferentes autores, mas também contextos de produção e leitura distintos, constituindo, assim, novos textos.

De formas diversas, todas as fábulas, até Millôr Fernandes, evidenciam a raposa como personagem que, ao não reconhecer seus limites, prefere fingir desinteresse, desdenhando. Observa-se que tal fingimento é desmascarado nos textos de Monteiro Lobato e de Millôr, uma vez que, ao perceber uma chance de sucesso, a raposa retorna para tentar novamente alcançar as uvas.

Em todos os textos, exceto no de Millôr, a raposa não alcança as uvas, pois esse não é, de fato, o elemento mais importante: para que a narrativa assentada na tradição produza efeito, é necessário que ela não as alcance.

Na fábula fabulosa, surpreendentemente, a raposa realiza o feito: supera suas limitações com esforço e coragem, mas, ainda assim, não consegue alimentar-se das uvas, porque estão, de fato, verdes. A fábula fabulosa recupera, assim, a tradição, apresentando desde o início “a raposa” esfomeada e gulosa — com fome de quatro dias e gula **de todos os tempos** – como personagem.

Observa-se, então, o ceticismo e o pessimismo que orientam a nova moral, na medida em que a frustração é validada como forma de julgamento, aspecto que retoma os textos anteriores e, ao mesmo tempo, instaura a dúvida, já que a atitude da raposa, antes interpretada como mentira ou ardil, passa a ser resignificada. A escolha da palavra “frustração” remete, ainda, a um conceito freudiano: o estado do indivíduo impedido, por outrem ou por si mesmo, de atingir a satisfação de uma exigência pulsional.

No texto de Millôr, o sentido se abre e a condenação se dilui ironicamente, uma vez que não há mais verdades absolutas; discursos antes desconsiderados passam a ser válidos, pois já não é possível julgar e condenar comportamentos de forma absoluta — a visão de mundo contemporânea apresenta-se, assim, relativizada.

Cria-se, desse modo, um jogo de sentidos bem-humorado, irônico e paródico, na medida em que retoma o sentido anterior para questioná-lo, parodiá-lo. Quanto às fábulas fabulosas que dialogam com mitos clássicos, foram escolhidas, para leitura interpretativa neste trabalho, as seguintes: “Vênus, a deusa da amora”, “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo”.

Essas três “fabulosas” abordam os mitos de Vênus, Prometeu e

Pandora, retomando-os de modo irônico e paródico para tratar, satiricamente, de temas contemporâneos, como a opressão feminina (“Vênus, a deusa da amora” e “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora”⁶) e a opressão tirânica exercida pelo poder constituído sobre aqueles que ousam questioná-lo (“O fogo”)⁷.

4.2 “Vênus, a deusa da amora”

Em “Vênus, a deusa da amora”, a opressão em relação à mulher manifesta-se e decorre do modo como o papel feminino é negativizado, uma vez que sua imagem se associa à ideia de degradação e perdição. Lembremo-nos de que sua existência é concebida como tentação, causa da queda do homem quando este é por ela seduzido; nesse sentido, as representações femininas — figurativizadas como Vênus e Pandora (e, ainda, Eva, a elas relacionada) — são também vistas como objeto sexual.

Nesse contexto, pode-se identificar, já no título, o diálogo intertextual, interdiscursivo e paródico que se estabelece entre essa fábula fabulosa e a narrativa com a qual dialoga, uma vez que se brinca com a palavra *amor*: a deusa é tradicionalmente conhecida como “Vênus, a deusa do amor”, mas, na fábula fabulosa, torna-se “a deusa da amora”, sugerindo, desde o paratexto, a subversão e o indício de paródia com o propósito de questionar a “versão estabelecida”, amplamente aceita. Assim, o jogo com a palavra provoca estranhamento e curiosidade no leitor, evidenciando o diálogo entre o mito e os comentários de um narrador de outro tempo, cujo propósito é o humor e a sátira.

A deusa do amor é, então, convertida em “deusa da amora”, pois, para o narrador, a adoção de *amor* como termo para designar o sentimento revelaria uma marca de machismo, daí a proposição da forma feminina *amora*. Como se afirma na nota de rodapé, “o amor inventado por Vênus se chamava amora” (versão de 2003),

⁶ Uma outra leitura dessas duas fábulas “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo” está apresentada no TCC, orientado por mim, realizada pelas formandas Ana Clara Da Silva Garcia, Ana Laura Chieregati De Sousa e Maria Julia Soares De Vasconcelos Campos, intitulado: *As fábulas fabulosas de Millôr Fernandes como expressão do gênero fábula na contemporaneidade*: proposta de leitura de “A caixa (ou sei lá que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo”, apresentado em 2023, a ser publicado na REL, *Revista Eletrônica de Letras* do Uni-FACEF, em 2024.

⁷ “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora” foi publicada pela primeira vez em *Novas fábulas fabulosas*; já “Vênus, a deusa da amora” e “O fogo”, em *Eros uma vez...* Todos esses textos foram republicados, com alterações, na obra *100 fábulas fabulosas*, cuja versão foi tomada como referência neste trabalho.

ou “o sentimento de paixão, representado por Vênus, se chamava assim” (versão de 1987).

No texto de Millôr, a narrativa mostra que a permissividade surge como invenção de Vulcano, pois é ele quem tece uma veste magnífica para Vênus a fim de exibi-la; assim, ela — deusa da amora, representação do feminino e da sexualidade — passa a ser objeto de desejo de todos os homens, já que a maneira como se veste funciona como um convite:

Dizem que Afrodite, Vênus, nasceu das águas, ou melhor, das espumas suspeitas do mar da ilha de Chipre, depois que Saturno tinha lançado ali os testículos de Uranos — e estão aí a pintura de Botticelli e os logotipos da Shell que não nos deixam duvidar. Vênus era linda de morrer, e, não bastasse, o marido, Vulcano, sabe-se lá por que taras precursoras, fez pra ela, pessoalmente, uma toga que a deixava (ainda mais) irresistível.

Plutão, ao ver aquilo, foi o primeiro a babar na gravata de admiração:

-- Pô, Vulcano. Cara, não estou puxando não; acho que você acabou de inventar a permissividade! (FERNANDES, 2003, p. 91).

O trecho inicial da fábula fabulosa dialoga com o nascimento de Vênus: a castração de Urano, as águas do mar e a ilha de Chipre são elementos presentes na narrativa do mito, presente no texto que, desde o início, já se mostra duvidosa e, portanto, dessacralizada: “Dizem que Afrodite...”. Ao fazer referência à pintura de Sandro Botticelli e aos logotipos da Shell, o narrador afirma que tais imagens “não nos deixam duvidar”; com isso, provoca uma ruptura temporal, ao misturar o antigo, o clássico e o contemporâneo, instigando o leitor por meio de associações díspares e inusitadas. A pintura de Botticelli remete, de fato, ao mito, mas o logotipo da Shell, apenas por semelhança imagética, pode ser associado a esse imaginário. Evidencia-se, assim, o caráter de piada e de zombaria do comentário, situando o momento de enunciação no mundo contemporâneo, em que múltiplas referências coexistem e se entrelaçam.

É a figura feminina que, no interior desse discurso, aparece como responsável pela sedução e pela instauração do desejo no homem; desse modo, a fábula fabulosa põe em foco o discurso machista que atribui às mulheres o papel de provocadoras e, portanto, permissivas. No entanto, tal condição revela-se, na verdade, como construção masculina, uma vez que, na narrativa de Millôr Fernandes, todas as relações de Vênus decorrem das ações de homens ou deuses: “Fato é que nem homem nem deus passando por Vênus conseguia ir adiante ou voltar atrás” (FERNANDES, 2003, p. 92). Forma-se, então, uma fila nos Campos Elísios, até que:

“Vulcano, que até então parecia um perfeito adepto da distribuição de bens, já estava furo dentro da armadura e resolveu neutralizar a força de atração de Vênus, colocando nela um cinturão cheio de esmeraldas” (FERNANDES, 2003, p. 92, grifos nossos).

Vênus, ou seja, a mulher, confirma-se como objeto: objeto de posse do marido, um “bem”, e objeto de desejo de todos os demais homens e deuses. A culpa, entretanto, é a ela atribuída, tendo sua imagem previamente associada à de Eva: “Narciso, que ia passando, viu Vênus comendo uma maçã, achou aquilo sedutoramente ecológico e, indeciso entre a maçã e a deusa, comeu as duas (Nota de rodapé: E olha que o que ele gostava mesmo era de um espelho)” (FERNANDES, 2003, p. 92).

Assim, Vulcano torna-se o inventor do ciúme, enquanto Vênus passa, ironicamente, a ser considerada a primeira “assanhada” da história, o que se explicita na moral: “MORAL: É de menina que se torce a pepina” (FERNANDES, 2003, p. 92). Essa moral reescreve o dito “é de pequeno que se torce o pepino”, segundo o qual, assim como é necessário dar forma aos pepinos, também se deve moldar as crianças desde cedo. Trata-se, portanto, da ideia de intervenção sobre o outro em desenvolvimento, a fim de corrigi-lo ou encaminhá-lo conforme interesses alheios. A paródia, nesse caso, afirma que Vênus — isto é, as mulheres — seria assim em decorrência das ações masculinas, de uma atribuição de sentido à existência feminina que revela desejo de posse, controle e objetificação, configurando uma expressão do discurso machista.

Como afirma Kleveland, a moral na nova fábula propõe novos sentidos e questiona valores estabelecidos, de modo que o texto passa a sustentar uma dupla interpretação.

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

Também em “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora”, observa-se, já no título, o diálogo intertextual, interdiscursivo e paródico que se estabelece entre essa fábula fabulosa e a narrativa com a qual dialoga. O título constitui-se de duas partes: “A caixa de Pandora”, que remete à narrativa mítica tradicional, e a interposição “(ou lá que outro nome tenha)”, que, ao mesmo tempo em que retoma essa referência, sugere um deslocamento de sentido, escapando ao literal previsto no mito e provocando, de modo malicioso, o leitor. Evidencia-se, assim, o

diálogo entre o mito e os comentários de um narrador de outro tempo, cujo propósito é o humor e a sátira.

Ao longo de todo o texto, a paródia se constrói na medida em que o mito — fio condutor do enredo — se entrelaça com comentários situados no presente da enunciação, de um narrador que se insere no mundo contemporâneo, mais especificamente no Brasil do final da década de 1970, quando questões políticas e sociais se tornam alvo da crítica do autor.

A opressão nesse contexto é questionada por essa voz satírica, que se volta, neste texto, para o papel da mulher na sociedade, figurativizando-a por meio de Pandora e, como anteriormente em “Vênus, a deusa da amora”, também por referências a Eva — figuras às quais se atribuem a queda do homem e as desgraças da humanidade: à primeira, os males libertos da caixa; à segunda, a expulsão do paraíso. Desde então, a mulher passa a ser alvo de preconceito e discriminação, submetida ao controle de seu comportamento por discursos religiosos e machistas que visam regular suas ações e sua sexualidade. Desse modo, delineia-se a forma como a mulher é vista pelos homens e pela sociedade, o que resulta, na *fábula fabulosa*, em uma crítica ao machismo, mas também ao feminismo, uma vez que nada escapa ao olhar desse narrador satírico e debochado.

Observe-se, aqui, novamente, a dupla temporalidade estabelecida entre o tempo do mito e o do “agora”: “No tempo em que Prometeu usava-se apenas como nome próprio e não como verbo, compondo uma frase deceptiva: ‘Prometeu e não cumpriu’, era tudo home cum home. A terra ainda estava vazia de mulheres” (FERNANDES, 2003, p. 52).

Já na sequência, evidencia-se a referência ao contexto contemporâneo, mais especificamente ao da década de 1970 e ao movimento feminista, então retomado. Percebe-se o tom depreciativo e debochado por meio do uso de uma linguagem marcada pela oralidade, que recupera um dito popular “Home cum home, muié com muié, faca sem ponta, galinha sem pé”, por meio do qual o narrador sugere a resistência e o preconceito com que tais questões eram tratadas:

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

Na sequência, a narrativa segue conforme o mito, com Prometeu roubando o fogo do céu, mas logo se manifesta o outro registro, uma vez que o que os homens querem não é o fogo, mas a mulher, a mulher vista como objeto de desejo, o que se percebe pelas designações “boa”, “baita deusa” e também pela referência à abstinência masculina “os humanos viviam no ora-veja”:

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

E ali mesmo na praça, bonita como um chafariz e jorrando pipi como um desses ornamentos arquitetônicos, surgiu Pandora.⁸ As exclamações, ao vê-la cair do céu, foram as mais naturais possíveis:

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

2003, P. 52-53).

No trecho a seguir, evidencia-se a questão da virgindade, uma vez que às mulheres impunha-se a castidade antes do casamento, atribuindo à ideia de honra o que, na verdade, é uma forma de controle sobre a sexualidade feminina:

Sim, porque, além de todas as suas outras qualidades, Pandora tinha uma caixinha negra, de forma triangular, que Deus (Zeus, Júpiter) tinha lhe dado, recomendando que não a abrisse pra ninguém nunca, conservasse a sua - dela, caixa - virgindade, que, aliás, pra maior segurança, vinha lacrada com um hímen epitelial (FERNANDES, 2003, P. 52-53).

O narrador, então, destaca o discurso opressor e manipulador que os homens dirigem às mulheres, o discurso da sedução, altamente manipulador, porque se reveste de uma aura de romantismo e assim disfarça sua intenção de posse e

⁸ Quer dizer, a intenção de Júpiter era fazer Prometeu casar com Pandora e quebrar a cara. Mas como Prometeu nem deu bola, estava noutra, Júpiter, fulo dentro da roupa, mandou pendurar Prometeu no Cáucaso, condenando-o a ter o fígado devorado por um abutre durante 30.000 anos. Mas Hércules, o super-herói, matou o abutre e libertou Prometeu 30 anos depois: o que dá 99.900% de diminuição de pena. Flagrante incentivo à impunidade! (FERNANDES, 2003, p. 53).

dominação, manifestando no texto, ironicamente, portanto, uma crítica a esse comportamento:

Mas sabe como é home, né? Sempre naquela de oprimir a mulher. Tanto pediram: "Abre! Abre!" "Nenhum de nós tem uma igual!" "Ih, o que que tem dentro? Aposto que nem você sabe" - que Pandora hesitou, hesitou mas... Pois é, não resistiu mesmo. Quando um centurião, mais afoito, bolou uma forma carinhosa que ia durar séculos: "Abre, meu bem!" (FERNANDES, 2003, P. 52-53).

Observa-se, a seguir, como os males do mundo são atribuídos à mulher, representada como provocativa, invejosa, medrosa (fragilidade?), gastadora e descomprometida: "Pandora abriu a sua caixinha e, pronto, os males do mundo que estavam lá dentro — a luxúria, a inveja, o medo, o cheque sem fundo e a impontualidade — escaparam todos e povoaram a terra para sempre" (FERNANDES, 2003, p. 53).

Retoma-se, aqui, o sentido da interposição presente no título, uma vez que a "caixa", nessa versão da história, refere-se à genital feminina — termo de duplo sentido, já que seu significado original é "caixa", assim associado ao mito de Pandora. Essa ambiguidade reaparece em outra fábula fabulosa, "Eros uma vez", na qual se entrelaçam os mitos de Eros e Psiquê e o de Pandora: na versão original, trata-se de um frasco contendo a água da juventude, que deveria ser pedido a Perséfone e trazido sem ser aberto; na fábula fabulosa, porém, quando Psiquê desce ao inferno, a determinação de Vênus é buscar a "tal coisa de Pandora".

Uma vez aberta a caixa, a esperança — única coisa que não escapa no mito original e que representa a motivação humana para superar obstáculos e continuar lutando — converte-se, ironicamente, na eterna busca masculina por sexo, o que se evidencia na frase conclusiva, em que o verbo "dar" assume duplo sentido:

É por isso que a esperança só dá no escuro e os homens vivem atrás dela aos tropeções"
Pandora ainda fechou as pernas - onde tinha colocado a caixinha - a tempo de reter a esperança, uma florzinha pequenininha cor-de-rosa, muito suscetível, espécie de maria-sem-vergonha.
Por isso, até hoje a Esperança só dá no escuro, e os homens vivem atrás dela aos tropeções. Mas não desistem.

MORAL: A superproteção num tá cum nada (FERNANDES, 2003, P. 52-53).

Como se pode observar, a moral apresenta a intenção de refutar a opressão à sexualidade feminina, criando um duplo sentido que desafia o leitor a

construir uma interpretação que pode tanto apontar para uma adesão ao feminismo — no sentido de afirmar o direito das mulheres à sua sexualidade — quanto para o machismo, na medida em que se configura como um outro discurso de convencimento dirigido às mulheres, a fim de levá-las a “dar” o que deles se espera: sexo.

4.4 “O fogo”

Em “O fogo”, narra-se o mito de Prometeu que, segundo a tradição clássica, é o criador da humanidade e que, para favorecê-la, rouba o fogo dos deuses. Por isso, é duramente castigado: por meio do envio de Pandora a Epimeteu e de seu agrilhoamento ao Cáucaso, que se dá tanto para selar a paz entre Zeus e os homens quanto para puni-lo por suas astúcias e insolências contra os deuses. Acorrentado ao monte, durante trinta mil anos, uma águia, monstro filho de Tífon e de Equidna, devorava-lhe diariamente o fígado, que se regenerava à noite. Passado esse tempo, Hércules, com o consentimento de Zeus, libertou-o e matou o monstro. Prometeu, contudo, não se rendeu, mantendo-se firme em seu orgulho e em sua revolta contra o poder e a supremacia divinos impostos por Zeus.

Prometeu converte-se, assim, em uma figura representativa — quase um arquétipo — da resistência, da rebeldia e da revolta contra o poder opressivo, imagem que se projeta na fábula fabulosa de Millôr Fernandes.

É preciso lembrar que essa fábula foi escrita e publicada durante o regime da ditadura militar no Brasil, período marcado por práticas de repressão, tirania e perseguição. No texto de Millôr, Júpiter configura-se como personificação da autoridade suprema, detentora do poder absoluto e do controle sobre a sociedade, enquanto Prometeu defende os oprimidos e desafia a tirania vigente. Trata-se, portanto, de um deus dessacralizado, próximo aos homens e submetido a uma condição de trabalho que o rebaixa ao papel de um verdadeiro proletário, criando homens a partir da lama: “Prometeu, um dos muitos titãs, estava lá no seu trabalho diário, todo sujo de lama, obrigado por Júpiter a fazer uma centena de homens por dia (Daí os defeitos). Feitos assim, e de material tão precário, os homens (E as mulheres, subprodutos. Derivados de costelas masculina)” (FERNANDES, 2003, p. 113).

Os homens viviam reclamando da falta de banho e de comida quente, embora, ironicamente, ainda não conhecessem o fogo, o que cria um jogo entre o tempo do mito e o da enunciação, deslocada para o presente: “[...] viviam rodando em

volta de si mesmos, se queimando vinte e quatro horas por dia: ‘Pô, essa comida está fria!’; ‘Cáspite! Banho gelado de cachoeira. Essa josta não tem aquecedor?’; ‘A galinha botou dois ovos lindos. E a gente não poder fazer dois ovos fritos!’ Tudo isso apenas porque ninguém tinha inventado o fogo” (FERNANDES, 2003, p. 113).

Prometeu, com pena dos homens, rouba um pouco de fogo da churrasqueira divina — observe-se aqui a desigualdade assinalada: enquanto os deuses dormem após comerem um belo assado, os homens sequer têm como aquecer a própria comida:

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

- Olha aí, cambada, isso se chama fogo! Cuidado pra não queimar todo mundo e seu pai! Fogo pega! Serve pra requeentar a comida, atear fogo às vestes e pra receber seguro de incêndio (FERNANDES, 2003, p. 113).

Apesar dos avisos, a humanidade fez bom e mau uso do fogo:

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

- Prometeu está condenado, por roubo em primeiro grau, a ser amarrado numa montanha do Cáucaso e ter o fígado comido por um avestruz, melhor, por um abutre. A pena começa a ser cumprida dia 12, às 3h45min, e terminará no fim dos tempos, que nenhum de nós sabe quando é. Esperamos que assim você aprenda a não botar a mão no fogo pelos outros (FERNANDES, 2003, p. 114).

A luta e a reação de Prometeu geram desconforto e revolta entre as elites detentoras do poder, estabelecendo uma relação com a busca por igualdade e justiça — objetivos de muitos grupos que se opuseram à ditadura em defesa de um sistema mais justo e democrático. A narrativa dessa fábula fabulosa não apenas espelha as lutas de classe, mas também incita à reflexão sobre a dinâmica do poder e o anseio pela liberdade.

A tirania de Zeus e de seus pares evidencia-se por meio de um julgamento conduzido segundo a vontade do tirano, que escolhe os juízes e sentencia conforme seus próprios interesses:

E lá ficou Prometeu, amarrado no rochedo, tendo seu fígado comido diariamente pelo abutre⁹. Até que se passaram dez mil anos, e Hércules, achando que o fim da eternidade estava próximo, rompeu as correntes de Prometeu, e os dois comemoraram o fato com um belo abutre ao primo canto (FERNANDES, 2003, p. 114).

A águia monstruosa é convertida, aqui, em um grotesco abutre, o que a degrada, na medida em que, associada à feiura, alimenta-se, geralmente, de carne morta¹⁰.

Hércules mata o abutre, que é preparado “ao primo canto”. A ironia torna-se evidente quando se percebe que a expressão “primo canto” se refere ao abate de um animal jovem, apreciado por sua carne macia e saborosa. E, finalmente, apresenta-se a moral: “MORAL: Nada tendes a perder senão os vossos grelhados” (FERNANDES, 2003, p. 114).

A moral, como já mencionado, nas *Fábulas fabulosas*, aponta, em geral, para a abertura de sentidos e para a construção paródica, sobretudo pela retomada de frases, ditos e citações que circulam socialmente e integram a memória discursiva do leitor.

No caso de “O fogo”, a frase “Nada tendes a perder senão os vossos grelhados” dialoga com a célebre formulação final do *Manifesto do Partido Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels: “Que as classes dominantes tremam ante uma revolução comunista! Nela, os proletários nada têm a perder a não ser seus grilhões. Têm o mundo a ganhar” (MARX; ENGELS, 2011, p. 106, grifos nossos).

A relação paródica no texto de Millôr Fernandes estabelece-se por meio do jogo entre os interlocutores referidos como “vós”, que remete aos proletários da formulação original — e pela paronomásia criada na substituição de “grilhões” por “grelhados”. Assim, no texto de origem, aquilo que se tem a perder — os grilhões — representa, paradoxalmente, a conquista da libertação, o que também ocorre com Prometeu na fábula fabulosa; já na versão de Millôr, ao operar essa troca, o leitor é remetido simultaneamente ao sentido original e ao jogo humorístico vinculado ao universo figurativo da narrativa. Sugere-se, desse modo, que os homens teriam a

⁹ Dieta desagradável e mal cheirosa, mas rica em proteínas (FERNANDES, 2003, p. 114).

¹⁰ Em comentário a este texto, a Profa. Maria Celeste C. Dezotti observou que o abutre orresponderia ao corvo da fábula antiga; o corvo era, entre as aves, o animal mais desprestigiado, enquanto a águia é a rainha, ave consagrada a Zeus. Lembremos do ditado grego: “vá pros corvos” (*eis kórakas*), equivalente ao nosso “vá pro inferno”; na fábula da raposa e o corvo, a raposa acena para o corvo com a possibilidade de ele se tornar rei das aves (posto da águia), caso cantasse bem.

perder os “grelhados” conquistados com o domínio do fogo — o que configuraria, de fato, uma perda —, produzindo, assim, o efeito de humor e a ambiguidade próprios dessa construção paródica.

5 Considerações finais

A partir deste estudo sobre as *Fábulas fabulosas*, de Millôr Fernandes, compreende-se que os textos produzidos pelo autor partem da tradição esópica e chegam à contemporaneidade como expressão do que se propõe como “nova fábula”, cujas características mais evidentes são a ambiguidade, a paródia, a participação ativa do leitor, a dessacralização, a antimoral e, especialmente no caso de Millôr, a linguagem e o estilo carnavalizados, marcados por um tom de piada. Assim, nessas fábulas, o objetivo não é demonstrar ou ensinar algo; ao contrário, afirma-se uma antimoral que instaura a dúvida, o questionamento e a ambiguidade.

Nos livros de *Fábulas fabulosas*, evidencia-se, ainda, a atitude intrusiva do narrador como elemento diferenciador: enquanto os narradores tradicionais simulam distanciamento, a voz narrativa, aqui, estabelece um diálogo direto com o leitor, sobretudo por meio dos paratextos (capa, orelhas, apresentações, notas de rodapé), nos quais se posiciona como comentarista perspicaz, inserindo opiniões e reflexões e ressignificando o espaço de representações por meio de um pacto estabelecido com o leitor.

Como é próprio do estilo do autor, os textos mostram-se impregnados de um viés crítico e humorístico, configurando um discurso provocador que propõe o questionamento e a revisão de valores, tornando, assim, a tradição esópica viva e continuamente ressignificada.

Referências

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

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org.) *A tradição da fábula*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

FERNANDES, Millôr. *Fábulas fabulosas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

_____. *Novas fábulas fabulosas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1997.

_____. *Eros uma vez...* São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

_____. *100 fábulas fabulosas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Séuil, 1982.

_____. *Seuil*. Paris: Éditions du Séuil, 1987.

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

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