

## APOLLINAIRE, FABULISTA NO SÉCULO XX

SILVANA VIEIRA DA SILVA AMORIM

Ao se falar em fábula, logo nos vêm à mente os nomes dos clássicos Esopo e Fedro e, mais recentemente, La Fontaine, fabulista francês que viveu no século XVII. Temos então um longo período no qual a fábula, enquanto gênero literário, ficou adormecida. Se considerarmos parte da obra poética de Guillaume Apollinaire como fábula, veremos que esse gênero ressurgiu no nosso século. É evidente que Apollinaire traz em sua obra resquícios do gênero esópico, mas com modificações. Temos, em princípio, dois momentos distintos em se tratando da fábula apollinairiana: em *Poèmes à Lou*, é o próprio poeta quem denomina uma série de três poemas de «Fable», «Seconde fable» e «Troisième fable», escrita em versos e apresentando uma moral no final de cada poema. Por outro lado, em um outro conjunto de poemas chamado *Bestiaire*, pudemos recolher três quadras que possuem claramente elementos fabulísticos, desde a presença de animais como personagens, até uma moral embutida no próprio texto.

Neste breve estudo, temos a intenção de mostrar cada um desses momentos, aproximando-os do esquema da fábula tradicional, não sem antes fazermos uma pequena abordagem do gênero e também situarmos Apollinaire e sua obra.

\* \* \*

Morten Nøjgaard, no primeiro tomo de seu livro *La Fable Antique*, traça um interessante histórico das várias abordagens teóricas dedicadas à fábula (além de aproximá-la da alegoria, da anedota, e até do conto maravilhoso). O que se pode perceber através de suas considerações é que cada teórico por ele abordado valorizou um aspecto específico da

fábula. Com relação a Aristóteles, por exemplo, precursor da crítica da fábula, diz Nøjgaard:

*Ce qui seul importe à Aristote, c'est de placer la fable, qu'il trouvait appliquée par les orateurs et les poètes de la bonne littérature, dans son système rhétorique. On y peut voir seulement qu'il exigea deux choses de la fable: 1° qu'elle fût fictive, 2° et allégorique (ce dernier critérium ne se lit même qu'indirectement de sa demande qu'il soit facile de voir les ressemblances dans la narration fictive avec la situation considérées si on invente une fable neuve [...]).* (NÖJGAARD, 1964, p. 28)

O autor segue seu estudo enumerando vários críticos da fábula, tais como: Aphthonios; Lessing, um marco na história da crítica da fábula, e que considera o objetivo final da fábula seu próprio princípio moral; Grimm, Wienert e Perry, entre outros. No entanto, M. Celeste Dezotti, em sua dissertação de mestrado (DEZOTTI, 1988), após basear a primeira parte de seu trabalho no estudo de Nøjgaard, acrescenta aí a teoria de Alceu Dias Lima, para quem a fábula, enquanto discurso, é composta de três enunciados: história, moral e discurso metalingüístico.

Fazendo um pequeno desvio, voltemos à concepção antiga de fábula, empregando palavras de La Fontaine. Ao apresentar-se como **continuador** dos fabulistas antigos (Esopo e Fedro), diz no prefácio de suas *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* (1668): «L'apologue est composé de deux parties... Le corps est la fable, l'âme la moralité» (Apud LAGARDE & MICHARD, 1964, p. 212). Percebemos que a idéia de La Fontaine sobre o gênero que cultivava possuía dois aspectos, a fábula - ou seja, a forma narrativa - e a moralidade - a mensagem, o conteúdo pedagógico -, sendo este último de grande importância, como já ocorria com os antigos. É o próprio La Fontaine quem diz: «Je me sers d'animaux pour instruire les hommes» (Idem, p. 212). Assim, o fabulista francês baseia-se na noção de arte antes como instrução que como prazer, embora afirme, em seu prefácio de *Psyché* (1669): «Mon principal but est toujours de plaire» (Idem, p. 213). Como se vê, La Fontaine, baseado notoriamente em Esopo e Fedro, traz em si a

forma da fábula clássica que conhecemos hoje, e que nos servirá de modelo para o presente estudo.

\* \* \*

O poeta mal-amado Guillaume Apollinaire (1880-1918) é assim frequentemente nomeado por causa de um de seus poemas mais célebres, «La chanson du mal-aimé». Este poema, escrito em 1903, está inserido na primeira coletânea importante do autor, *Alcools*, publicada em 1913, que reúne composições escritas de 1898 até o próprio ano de sua publicação.

Apollinaire é também considerado o poeta da surpresa, e tendo vivido a efervescência cultural e criativa do início do século, pôde tecer teorias nas quais ressaltava a importância do efeito surpresa que a poesia e as artes em geral devem causar no leitor. Segundo Pascal Pia,

*Ce qu'Apollinaire a dit de la surprise considérée par lui comme l'élément principal de 'l'esprit nouveau' se rapproche fort du principe baudelairien selon lequel le beau est toujours bizarre. Quand il déclare: L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf il reprend, en l'affaiblissant, la démonstration de Baudelaire qu'il eût paraphrasée de façon plus heureuse s'il avait substitué ici le mot art à cet esprit nouveau qui était devenu sa muscade et qu'il mettait partout. (PIA, 1965, p. 76)*

O fato de o poeta considerar importante a nova atitude literária de provocar a surpresa no leitor está presente também nas últimas linhas de sua conferência sobre *L'Esprit nouveau*, quando Apollinaire faz a ligação entre a essência de sua teoria, a sua época e o próprio termo forjado por ele: «*L'esprit nouveau est celui du temps même où nous vivons. Un temps fertile en surprises. Les poètes veulent dompter la prophétie, cette ardente cavale que l'on n'a jamais maîtrisée*» (APOLLINAIRE, 1918, p.396). Para ele, a surpresa é «*le plus grand ressort du nouveau*». É diante desse quadro fervilhante de novos conceitos que Apollinaire desenvolverá seu trabalho poético.

Muitos críticos de sua obra notam seu gosto pela fábula, como afirma Pascal Pia: seus primeiros poemas «*montrent le poète séduit dès son adolescence par des personnages de la Fable qui vont entrer bientôt dans ses livres*» (PIA, 1965, p. 41). Até mesmo no título de uma revista que Apollinaire fundou e dirigiu esse interesse aparece: *Le Festin d'Esope*, «*Revue des belles lettres*», surge em novembro de 1903 e segue por nove números até agosto do ano seguinte.

Obedecendo à ordem cronológica, remetamo-nos ao *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*. Publicado pela primeira vez em 1911, vem ilustrado por Raoul Dufy, em um esforço do poeta de conjugar imagem e texto, visual e palavras, traço moderno que vem ao encontro de tantas edições de fábulas atualmente lançadas, com ilustrações para cada uma delas. «*Dans ce divertissement poétique qu'est Le Bestiaire était ainsi réalisée l'union de la poésie, des arts plastiques et de la musique si souvent préconisée par Apollinaire*» (APOLLINAIRE, 1965, p. 1039). O próprio título já requer algumas indagações. Recorrendo a um dicionário de literatura medieval, encontramos uma longa exposição sobre a origem dos bestiários, da qual destacamos alguns pontos de maior interesse e que nos auxiliam na compreensão do *Bestiaire* de Apollinaire. Consta que os bestiários «representam muito bem a tendência que a Idade Média herdou das épocas anteriores para interpretar o mundo natural como manifestação exterior de uma realidade superior e distinta, da qual a realidade real seria um simples epifenômeno» (LANCIANI & TAVANI, 1993, p. 83). Percebe-se que, como na fábula, o conceito de moral ocupa também no bestiário um espaço preponderante, já que «a estrutura fundamental do bestiário medieval [justapõe] 'natura', símbolo e alegoria: começa com a descrição das características próprias dos diferentes animais - por mais verdadeiros ou fantásticos que eles sejam -, para depois passar à enumeração dos valores morais que daqueles se possam deduzir, acabando por inscrever a 'moralidade' no seio de um discurso alegórico» (Idem, p. 84).

Passemos então a observar a estrutura do *Bestiaire* do autor de *Alcools*. São trinta pequenos poemas, em que se observa o predomínio das quadras (há apenas cinco poemas com mais do que quatro versos: três são quintilhas e dois, sextilhas). Há quatro poemas dedicados a Orfeu: o

primeiro, o 13º, o 18º e o 24º. Entre eles, intercala-se uma série de outros textos com títulos de nomes de animais, remetendo-nos visualmente a uma das facetas do mito de Orfeu, ou seja, o cantor, músico e poeta, que, ao tocar a sua lira, era seguido pelas feras, que se inclinavam para ouvir música tão suave. Dos 26 poemas que compõem as seqüências referentes aos animais, três imediatamente remetem o leitor a vê-las como pequenas fábulas. O oitavo, «Le lièvre», que vem entre «Le lion» e «Le lapin», é assim apresentado:

*Ne sois pas lascifet peureux  
Comme le lièvre et l'amoureux.  
Mais que toujours ton cerveau soit  
La hase pleine qui conçoit.* (APOLLINAIRE, 1965, p. 10)

Neste caso, a moral vem em forma de conselho e concentra-se nos primeiros versos, através de uma comparação. A rima *peureux - amoureux* é significativa, pois, na justaposição de um animal - a lebre - e de um traço humano - a paixão -, nota-se a intenção do autor de mostrar que a lebre está em vantagem em relação ao apaixonado: sua característica mais marcante é a lascívia, a sensualidade, ligada certamente à facilidade de procriação dessa espécie animal. Porém, o cérebro deve se comportar como uma lebre que concebe o tempo todo, que cria sem cessar. Contrapondo um *ne sois pas* do primeiro verso a um *soit* do terceiro, Apollinaire fecha questão em torno do ato criador, incentivando a ousadia em lugar do medo.

A 14ª quadra, «La chenille», constitui-se da seguinte forma:

*Le travail mène à la richesse.  
Pauvres poètes, travaillons!  
La chenille en peinant sans cesse  
Devient le riche papillon.* (APOLLINAIRE, 1965, p. 16)

Aqui, a condição do criador, do poeta, é novamente aventada. O trabalho poético só se concretizaria depois do poeta, como «*la chenille en peinant sans cesse*», trabalhando e refletindo sobre sua obra, chegasse à

beleza e a um resultado satisfatório, ou seja, «*le riche papillon*». No segundo verso, o próprio Apollinaire se coloca entre os pobres poetas, ao usar a primeira pessoa do plural ao dirigir-se a eles. Mais uma vez, o animal serve de ponto de referência para uma atividade intelectual, isto é, humana. Novamente, nota-se o mesmo esquema: um **conselho**, embutido nos dois primeiros versos, e a referência explícita aos animais nos dois últimos, funcionando como moral, mas fugindo da fórmula **a fábula ensina** ou até mesmo da própria palavra moral, ou ainda do expediente comum entre as fábulas tradicionais, a de destaque formal, separando-a por um espaço em branco do resto do texto. Pode-se considerar também o primeiro verso como um provérbio burguês, que incita ao trabalho aqueles que querem alcançar a riqueza material e moral, já que **o trabalho enobrece o homem**. Porém, no segundo verso, revela-se a qual tipo de riqueza o poeta se refere. Não se trata de riqueza material, e sim do produto obtido através do trato com as palavras. A beleza da descoberta desse resultado é então comparada ao surgimento da borboleta, que sai de uma casca seca e aparentemente sem vida, durante a metamorfose, para finalmente mostrar sua beleza até desconcertante se comparada ao lugar de onde veio. Assim, o mesmo percurso se dá com as palavras e com o poeta: o verdadeiro poema é oriundo de um trabalho incessante; as palavras por si só seriam a lagarta, mas lapidadas pela obra do poeta, tornam-se **palavras borboletas**.

Em «Le paon», 27ª quadra, Apollinaire trabalha com o animal que, por excelência, representa um outro sentimento humano, a vaidade:

*En faisant la roue, cet oiseau,  
Dont le pennage traîne à terre,  
Apparaît encore plus beau,  
Mais se découvre le derrière.* (APOLLINAIRE, 1965, p.29)

Dessa forma, o poeta chama a atenção dos homens para o aspecto que a vaidade encobre, *le derrière*. Através da figura do pavão, lembra os homens de que tudo tem dois lados: ao levantar sua rica plumagem, o pavão deixa descobertas outras partes de seu corpo não tão belas assim. O mesmo ocorre com o homem vaidoso, que alardeia aos

quatro ventos suas qualidades, na tentativa de encobrir seus presumíveis defeitos. A estrutura dessa quadra difere um pouco das duas anteriores. Aqui, Apollinaire limita-se a descrever o animal, certificando um fato concreto sem aparentemente comparar o animal ao homem ou mesmo dar-lhe um conselho ou ainda mostrar-lhe uma moral. Contudo, o último verso traz em si o efeito surpresa do pequeno poema, fazendo que o leitor imediatamente remeta a situação ao contexto humanizado. Desse modo, segundo a teoria de A. D. Lima, «a impressão superficial de que não há moral» é falsa, pois «ela será obtida por recurso à enunciação» (DEZOTTI, 1988, p.43).

Ao lidar com sentimentos humanos nessas três quadras, ou seja, o amor e o medo em «Le lièvre», a obstinação em «La chenille» e a vaidade em «Le paon», Apollinaire encaixa-se no esquema fabulístico mais tradicional, preenchido por animais, relações destes com os homens e uma moral implícita ou explícita na pequena narrativa. Uma curiosidade do *Bestiaire* é a manutenção da pontuação, abolida em toda a obra poética de Apollinaire: visava, talvez, com essa atitude, uma aproximação de suas quadras com a narrativa fabulística.

\* \* \*

Passemos agora ao segundo momento citado no início deste estudo. Neste caso, é o próprio poeta quem classifica como fábulas três poemas de um conjunto denominado *Poèmes à Lou*. São poemas dedicados a uma das paixões da vida de Apollinaire, Louise de Coligny-Châtillon, «*poèmes d'un amour brûlant et de ses prolongements épistolaires, poèmes aussi de son existence militaire, à la caserne, puis au front*» (APOLLINAIRE, 1965, p. 1121).

A primeira fábula, «Les fleurs rares» (APOLLINAIRE, 1965, p. 491-492), lembra a fábula de La Fontaine «La laitière et le pot au lait». Há também um jogo sonoro decorrente da homofonia entre *Lou* e *loup*. Assim, o poeta brinca e confunde o leitor ao misturar os dois no interior do poema. Ao invés do pote de leite, Ptit Lou carrega flores. Durante seu trajeto, Ptit Lou deve levar uma flor rara às estufas de Paris. Porém, no

caminho para a estação de trem, vê uma outra flor ainda mais bonita e deixa cair a primeira, «*Et la forêt devient sa tombe*». De posse da segunda flor, senta-se no jardim do chefe da estação e vê uma flor «*encore plus rare*». Assim, «*sans précaution [...] abandonna la timide fleur bocagère/ Et cueillit la troisième fleur*». No entanto, ao entrar no trem, a flor murcha. Mesmo assim, Ptit Lou leva-a à florista. Evidentemente, a florista recusa, causando *pleurs* e *cris* da parte de Lou. O que lhe resta é voltar e «*entreprendre à rebours l'horticole voyage*». Para terminar, Apollinaire deixa um espaço em branco (como nas fábulas tradicionais) para explicitar sua moral:

*Je crois qu'il est sage  
De nous arrêter  
A la morale suivante sans insister*

*Des Lous et de leurs fleurs il ne faut discuter  
Et je n'en dis pas davantage* (APOLLINAIRE, 1965, p. 492)

Enfim, ao tentar dar uma moral, o que ocorre ao poeta é simplesmente evitar discutir o assunto, recusando-se a falar mais sobre a história. Desse modo, Apollinaire, ao utilizar a forma da fábula para escrever um poema, acaba por quebrar esta mesma fórmula, registrando uma moral sem função moral. De certa forma, o poeta não abandona sua intenção primeira de causar surpresa, como já dissemos anteriormente. O uso do plural de *Lou* - *Des Lous* - vem ao encontro do jogo sonoro que Apollinaire faz com *Lou* e *loup*. Sua mulher-lobo pluraliza-se, tornando-se onipresente.

O título da segunda fábula segue o esquema tradicional: em geral, títulos que trazem dois elementos principais - neste caso, «*Le Toutou et le Gui*» (APOLLINAIRE, 1965, p. 493-494). Poderíamos traduzir *toutou* por **au-au**, cachorro na linguagem infantil. O *gui*, uma espécie de cogumelo parasita, traz em si uma simbologia interessante. Seu nome significaria, para os gauleses, o «*qui guérit tout*». Além disso,

*le gui de chêne est très rare et cela explique sans doute en partie l'usage que les druides gaulois en faisaient. Il est très rare de trouver ainsi le gui, et quand on le trouve, on le cueille dans une grande cérémonie religieuse, le sixième jour de la lune, car c'est par cet astre que les Gaulois règlent leurs mois et leurs années, de même que leurs siècles de trente ans. [...] Ils croient que le gui, pris en boisson, donne la fécondité aux animaux stériles et constitue un remède contre tous les poisons.*  
(CHEVALIER & GHEERBRANT, 1986, p. 492)

Esses elementos mitológicos e simbólicos encontram-se no interior da fábula. O cão e o cogumelo mantêm um diálogo, após o cão ter sido impedido pela dona de destruir o cogumelo. Este faz o cão perceber como é amado por sua dona, considerando-o *l'idéal*, enquanto ele próprio seria «*l'amour à grandes guides*» (grifo do autor), *le bonheur*, o *porte-bonheur*. Durante a conversa dos dois,

*[...] leur  
Maîtresse  
Étendue avec paresse  
Effeillant indifféremment de belles fleurs  
Aux mille couleurs  
Aux suaves odeurs  
Feint de ne pas entendre  
Le toutou jaser avec le gui Leurs  
Propos la font sourire et nos rêveurs  
Imaginent de comparer leurs deux bonheurs*  
(APOLLINAIRE, 1965, p. 493-494)

A partir desse ponto, Apollinaire recorre à repetição da forma *-endre*, alternando os verbos *s'étendre*, *prendre*, *entreprendre*, *prendre*, *rendre*, *prétendre* e, por fim, *comprendre*, colocado na moral. Essa repetição que se estende até a moral «*Il ne faut pas chercher à comprendre*» intensifica o valor desta última, embora, como na fábula anterior, ela não tenha um verdadeiro intuito moralizante; afinal, não é necessário procurar entender, apenas divertir-se com a história contada. Ambas as personagens são felizes: o cão, que recebe beijos da dona, e o

cogumelo, que pousa entre seus dois seios, «*de son trône digne d'un roi*». Como essa trilogia de fábulas foi escrita por Apollinaire quando se encontrava longe da amada, percebe-se a transferência de sua pessoa às personagens afortunadas de sua própria fábula. Através de cartas, o poeta pôde, de uma maneira nada usual para cartas de amor, declarar suas intenções à amada. A presença do *gui* na segunda fábula remete ao título da primeira, «*Les fleurs rares*»; *la fleur rare* aparecerá também na «*Troisième fable*», título da próxima e última fábula da trilogia.

Jean-Claude Chevalier, em «*La poésie d'Apollinaire et le calembour*», comenta esta terceira fábula:

*C'est ainsi qu'Apollinaire écrit à sa maîtresse, Louise de Coligny-Châtillon, une très curieuse fable, écho de ses bestiaires et de la symbolique de la nature, échos aussi d'un code qui régit leur correspondance: bestiaire de Lou et de Toutou, l'amant en titre, fleurs cueillies qui sont amants de rencontre, rose rare de l'amant. En cette fable, le poète lâche Lou, le petit loup cruel, dans un parterre de fleurs d'amour* (TOURNADRE, 1971, p. 140).

Agora, sua Lou transforma-se novamente em Ptit Lou, que se diverte em um canteiro de flores raras e outras colhidas por ela; novamente o jogo sonoro inicial. Porém, ao colher as flores, Lou as semeava simultaneamente, e assim «*perdait ce qu'elle aime*». A moral, neste caso, vem acompanhada de uma certa ironia: «*On est bête quand on sème*». Poder-se-ia dizer que o comportamento duplo de Lou, colher e semear ao mesmo tempo, significaria algo de negativo para o poeta, nesse caso de amor tão conturbado. Por distração da amada, ela acaba fazendo um duplo percurso de destruição e construção, dentro e fora da fábula. Semear significaria espalhar o amor que, provavelmente, Apollinaire queria só para si. Há de se destacar aqui também outro possível jogo sonoro: «*On est bête quand on s'aime*» é uma leitura possível,

decodificado por quem ouve também como 'A gente fica besta (sem a racionalidade) quando a gente se está amando'. Ou seja, não é por critérios da razão, a mesma da fábula tradicional da escola conservadora,

a da substância, que se vão entender coisas do amor. Afinal, 's'aimer' e 'semer' são, no sentido animal dos termos, de algum modo, a mesma coisa<sup>1</sup>.

Ao fazermos estas observações, não se trata de tentar ligar sempre a obra a seu autor, mas é de consenso geral entre os críticos que Apollinaire lançou muito de sua própria vida em seus escritos.

Como questão final, pode-se considerar Apollinaire um fabulista no século XX, como intitulamos este estudo? De uma certa forma, sim. Afinal, Apollinaire utilizou elementos da fábula tradicional, como animais personagens, moral, etc., para compor as duas séries de poemas aqui observadas. Por outro lado, sua moral está bem longe de ter função moralizante, didática. Porém, acreditamos que Apollinaire continua a tecer o fio que une Esopo, Fedro e La Fontaine, entre outros. Desse ponto de vista, o poeta conserva esse gênero tão antigo e, no entanto, tão presente em textos atuais, jornalísticos, humorísticos, etc.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

APOLLINAIRE, G. L'Esprit nouveau et les poètes. *Mercur de France*, 491, pp. 385-396, 1918.

\_\_\_\_\_. *Œuvres Poétiques*. Préface par André Billy. Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1965 (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des Symboles*. Édition revue et augmentée. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1986.

DEZOTTI, M. C. C. *A Fábula Esópica Anônima*; uma contribuição ao estudo dos «atos de fábula». Araraquara, 1988.

LAGARDE, A. & MICHARD, L. *XVII<sup>e</sup> siècle; les grands auteurs français du programme III*. Paris: Bordas, 1964 (Coll. Textes et Littérature).

---

<sup>1</sup> Comentário do Prof. Alceu D. Lima quando da sua leitura deste trabalho.

- LANCIANI, G. & TAVANI, G. (org). *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Trad. de J. C. Barreiros e A. Guerra. Lisboa: Caminho, 1993.
- NÖJGAARD, M. *La Fable Antique*; tome premier: la fable grecque avant Phèdre. København: Nyt Nordisk Forlag, 1964.
- PIA, P. *Apollinaire par lui-même*. Paris: Éd. du Seuil, 1965.
- TOURNADRE, C. (org.). *Les Critiques de notre temps et Apollinaire*. Paris: Garnier, 1971.

cuellios qui on  
fable, le poète li  
d'amour (TOUR  
Agora, suAGAI  
diverte em um canteiro