

## PAPEL DRAMÁTICO DA FÁBULA ESÓPICA EM A RAPOSA E AS UVAS DE GUILHERME FIGUEIREDO

Juan M. Corominas C.M.F.  
Dominguez Hills State University

A raposa e as uvas é uma peça teatral em três atos estruturados à maneira neoclássica e conforme a preceitativa aristotélica. A única unidade que rompe com os moldes é a do tempo, porque tanto a unidade da ação, de movimento essencial, como a do espaço mantêm-se numa rigorosa unidade. Além disto, a obra tem todo um garbo clássico de comédia e tragédia grega, com um estilo dialético que faz pensar nos diálogos socráticos de Platão.

O ato primeiro é uma perfeita *prótesis* ou introdução dramática. Nele já entram todos os personagens da peça: Cléia e Melita — ama e escrava, Xantós e Esopo — amo e escravo; e dois personagens complementários: Agnostós, capitão da guarda e um inominado escravo etíope. No primeiro ato os quatro personagens principais iniciam um certo conflito: conflito matrimonial entre Xantós e Cléia; conflito amoroso ou de namoro entre Cléia e Esopo, e com menos importância, entre Melita e Xantós; e o conflito de liberdade entre Xantós e Esopo e entre Cléia e Esopo. A liberdade conflitiva entre Xantós e Esopo é física, entre Cléia e Esopo é a liberdade moral.

No segundo ato que corresponde a *epítasis* ou conflito, os antagonismos iniciados no primeiro ato intensificam-se até chegar ao clímax que tem lugar no final do ato quando Esopo afasta a provocação de Cléia. Esta mulher, muito inteligente mas também muito sexual, acaba por amar o monstruosamente feio Esopo que muito embora tão feio é de uma acentuada virilidade mental, diferença notória entre ele e o belo Xantós — seu marido, o qual sofre de impotência intelectual.

O ato terceiro, como comédia, deveria acabar com o êxodo, no momento em que Esopo, libertado, abandona a cena. Mas, precisamente, ao romper-se a unidade de tempo, a comédia transforma-se em tragédia, e termina numa perfeita **catástrofe**. Esopo encarna o modelo de **farmakós**, a vítima da tragédia clássica. Todo o episódio da morte, como muitos outros da obra são inspirados na **Vita Aesopi**<sup>1</sup>. Nesta altura pode-se ver bem a acertada síntese tragicomédia: a junção da comédia de Menandro, na qual as paixões são humanas com uma dimensão ético-filosófica e ao mesmo tempo com força patética e cômica com a tragédia humana e racionalista de Eurípedes. Já não se trata de fado ou de capricho dos deuses que provocam a catástrofe, senão das causas humanas em conflito e, no nosso caso, da livre determinação da vítima. Pode-se descobrir uma grande semelhança desta comédia com a tragédia **Hippolitus** de Eurípedes.

A dimensão tragicomédia poderia-se ver expressada nas palavras de Esopo: "Sou engraçado, sim, mulher. Mas enquanto faço rir os outros, não calculas como fico sério eu mesmo!"<sup>2</sup> E noutro lugar diz a Cléia: "Não tenho visto no mundo senão um trêmulo reflexo da vida, através de minhas lágrimas. Por isso sou sempre triste e saza"<sup>3</sup>.

Das fábulas que se contam ou se citam pode-se fazer uma divisão: fábulas primárias, aquelas que conotam o tema, e fábulas secundárias, aquelas que só intensificam a ação dramática ou perfilam os caracteres. Do primeiro grupo só temos duas, a do cão e o lobo, relacionada com a liberdade, e a da raposa e as uvas, que compreende todo o tema dramático, principalmente o tema de **eros**.

## FÁBULAS SECUNDÁRIAS

As fábulas secundárias que Esopo conta no primeiro ato são quase todas elas relacionadas com a sua proverbial fealdade. Conforme a tradição grega, recolhida na sua maior parte na **Vita Aesopi**, ele era tão feio e disforme que podia servir de espantalho para atemorizar as crianças rebeldes e malcriadas. Isto diz ele mesmo quando Melita se espanta na primeira vez que o vê: "Quando me ofereceram a ti, lembrás-te do que te disse? Que ainda que não servisse para nada ao menos poderias aproveitar-me, se tivesses filhos,

como personagem das ameaças: "Ou ficam quietos, ou chamo Esopo para assustar vocês!"<sup>4</sup>

A primeira fábula que ele conta é a da raposa e do leão<sup>5</sup>. Nesta ele mesmo declara o seu significado: "Esta fábula ensina que os nossos olhos se tornam indiferentes ao feio, assim como se habituam à beleza do corpo da mulher amada"<sup>6</sup>. Pela continuação do drama ver-se-á como Cléia se vai habituando à fealdade de Esopo. E mais ainda, apesar da sua fealdade, o amará até o fim da sua vida. No entanto Esopo, como estóico, ainda que de princípio deseje em vão a beleza corporal de Cléia, acaba por amortecer o seu desejo e superar a paixão pensando que também ele acabaria por se habituar a beleza "do corpo da mulher amada". Esopo, como seguidor da filosofia estóica, menosprezando a beleza física do corpo deseja a beleza moral. Com este propósito conta a fábula da raposa e do tigre<sup>7</sup>. A conotação metafórica desta fábula vem explicada na mesma fábula, pela raposa: "Sou mais bela que tu, porque tenho cores variadas não no corpo, mas no espírito"<sup>8</sup>. Cléia surpreendida pelo estranho fenómeno que é Esopo pergunta se por casualidade aquele esperpento tinha sido educado em algum jardim zoológico. Como réplica, Esopo, fazendo-se eco da filosofia pitagórico-platônica, diz a Cléia que a verdadeira grandeza humana consiste em saber transcender o mundo da aparência, da **doxa**, o mundo temporal e terreno, e fazer coro com a harmonia cósmica das estrelas. Por esta razão conta a fábula do pavão e da cegonha<sup>9</sup>. Se Cléia como se vê na primeira cena, avalia só a sua beleza corporal e se permite desprezar Esopo, este, como uma outra cegonha, voo às esferas superiores para cantar perto dos astros: "Eu voo para cantar perto dos astros, e alcanço a altura do céu; tu só andas no chão lamacento"<sup>10</sup>. Talvez esta fábula juntamente com a do cão gordo e o lobo esfomeado e a da raposa e as uvas, seja uma das mais expressivas e primordiais de todo o drama. Esopo sem beleza corporal nem cores atraentes se eleva à altura das estrelas, isto é, à região das idéias eternas, ou como diriam os estóicos, à razão universal, regente do **cosmos**. Cléia acaba por render-se aos encantos da beleza espiritual oferecendo o seu amor, sem reservas, a Esopo. No segundo ato no momento que Xantós recusa outorgar a liberdade a Esopo, apesar das insistências e rogos de Cléia, esta diz a Esopo: "Olha-me bem, homem horrendo. Tu não vês que és belo refletido na luz dos meus olhos?"<sup>11</sup> E ela mesma explica a sua mudança de critério e de valores provocada pela presença de Esopo: "An-

tes de Esopo chegar, eu imaginava encontrar um dia um homem como tu, capitão. Um homem belo, claro, forte. Mas deste homem feio escutei o que nem meu marido nem tu me soubeste dizer. Xantós, deixa-me ir com este homem"<sup>12</sup>.

Prosseguindo com esta fábulas do primeiro ato, à exclamação de Melita: "Mas Xantós, ele é tão feio! Que os deuses me perdoem!" Esopo reage e conta a fábula do homem miserável que, despeitado contra a imagem dum ídolo que tinha em casa a arremessou ao chão e, ao quebrar-se-lhe a cabeça, espalharam-se uma quantidade de moedas de ouro com as quais enriqueceu. Esta fábula é a única sobre seres humanos, e com ela Esopo mostra-se um racionalista da escola de Anaxágoras: "Os deuses perdoam sempre aos homens. Para isto nós os inventamos"<sup>13</sup>. Conseqüentemente com esta filosofia, toda a sua atitude pessoal e o drama, tanto na parte cômica como na trágica, vai ser puramente humana, com exclusão de todo o poder sobre-humano. Esta mesma atitude de asebeia ou de impiedade, vai provocar o ódio dos sacerdotes de Delfos, e conseqüentemente a causa da sua morte. A fábula que Esopo lhes vai contar, como veremos noutra parte, tem um forte sabor de asebeia. No momento da sua morte ele escolhe livremente o seu destino trágico, sem crer-se vítima dos desígnios das divindades.

Este primeiro ato termina com a melhor fábula que até aquele momento Esopo tinha conhecido. Xantós, embriagado quer fazer uma fogueira para queimar a sua mulher. Agnostós, que quase não tem falado até este momento, diz: "Espera, e eu vou trazer a minha. Assim nós faremos uma fogueira só, e queimaremos as duas". Ao ouvir estes despropósitos, Esopo exclama: "É a melhor fábula que já conheci até hoje!"<sup>14</sup>

Com as fábulas da *prótesis* temos descritos os personagens que vão desenrolar a *epítasis* e provocar a *catástrofe* final. Esopo é o leão horrendo, a raposa da espiritual beleza, a cegonha filarmônica e etérea, o lobo faminto mas livre e finalmente a raposa que em vão cobiça o cacho de uvas maduras. Cléia é a raposa medrosa, o tigre de pêlo brilhante, o pavão que anda no chão lamacento, e finalmente o cacho de uvas maduras no alto da parreira. Estas duas últimas fábulas vamos-las analisar na segunda parte, ao falar das fábulas primárias. Xantós, o homem satisfeito que "criou um mundo de desejos satisfeitos, e pensa que este mundo existe"<sup>15</sup> é o cão gordo, de pêlo brilhante, mas preso por uma coleira.

Até este momento as fábulas têm desempenhado um papel descritivo. Para o futuro vão desempenhar um papel mais dramático ao mesmo tempo que se vão concentrar na fábula da raposa e as uvas. Só na terceira parte se tornam a separar, e são as fábulas da catástrofe.

No segundo ato, quando Esopo vê Xantós desesperado, devido à fuga de sua mulher, quer contar-lhe a fábula da rã e do rato que na *Vita Aesopi* se conta no final, pouco antes de morrer<sup>16</sup>. O valor semântico da fábula no contexto do drama não se vê bem claro o que Esopo quer dizer. Estão Cléia e Xantós ligados para se destruir mutuamente? Querirá dizer Esopo a Xantós que se tinha convidado Cléia ao festim do seu amor e da sua riqueza casando-se com ela, mas agora que o abandonou, não a procure porque se a recuperar vai ser só para sua ruína? O caso é que a fábula só se anuncia mas não se conta porque Xantós, interrompe desafortadamente: "Basta de tuas malditas histórias! Minha mulher me abandona e tu achas que este é o momento de contar coisas a respeito de animais?"<sup>17</sup> Ainda que diga Esopo que não vai contar mais fábulas, neste segundo ato, coincidindo com a metade do drama, e precisamente para dramatizar mais o *clímax* conta pela segunda vez a fábula da raposa e as uvas. Como que essa fábula centra todo o tema do drama, vamos tratá-la na segunda parte deste trabalho.

No terceiro ato, quando Xantós recusa libertar Esopo, apesar da vontade do povo de Samos e das insistências de Cléia, Esopo conta a fábula do leão e do rato agradecido<sup>18</sup>. Tal como noutras ocasiões, Xantós não descobre o significado e é Cléia que tem que declarar: "Deves ser grato, sim, Xantós, porque ele salvou a tua casa e tuas riquezas"<sup>19</sup>. De acordo com essa fábula, Xantós não passa de ser um rato desagradecido enquanto que Esopo continua sendo o nobre mas feio leão.

Uma vez libertado Esopo e ausente da cena, Xantós e Cléia ensaiam a fábula das rãs pedindo um rei<sup>20</sup>. Esta fábula não tem relação direta com a cena nem com o tema do drama. Com ela só se pretende demonstrar uma vez mais que o retórico sofista, Xantós, não compreende o valor das fábulas. Ele é internamente feio demais para isso, enquanto que Cléia, devido à sua agilidade mental, e sobretudo devido ao seu amor por Esopo, não só capta o significado, mas aparece identificada com ele fazendo suas vezes.

Neste momento a cena se interrompe porque trazem Esopo preso, acusado de ter furtado um como de ouro do templo de

Apolo, em Delfos. Precisamente ele dissera no primeiro ato que jamais seria punido pelos délficos porque desprezava as riquezas.

Deste momento em diante começam as fábulas do desenlace. Se Aristófanes pode utilizar fábulas esópicas para a comédia, também estas não foram estranhas aos trágicos. Esopo diz a Xantós e a Cléia que os délficos lhe pediram que lhes contasse alguma das suas fábulas, e depois que o fez o insultaram. Xantós lhe pergunta: Que história contaste? A do leão e o sapo? A do corvo e a raposa?<sup>21</sup> Esopo responde que contou uma inventada para a ocasião. De acordo com a drama contou-lhes a da cigarra e o escaravelho que se acha na coleção de Babrius, col. nº 100<sup>22</sup>. Mas segundo resulta o bicho laborioso que repudiou a preguiçosa cigarra foi a formiga — *murmex* —, como se pode ver em Bagrius e LaFontaine. A fábula do drama é muito mais parecida com a da formiga e o escaravelho que vem nas coleções de Handford e Halm<sup>23</sup>. Porque aqui, ainda que a moralidade seja a mesma: "If you had worked last summer when you reproached me for working, you would not now be in want of food"<sup>24</sup>. Os papéis são trocados, é o escaravelho que pede esmola à formiga. Nós diríamos que o motivo de ter trocado os papéis foi para facilitar a errada consequência que os délficos tiraram da fábula: "Daí, Xantós, eles disseram que eu achava mais nobre juntar esterco do que rezar a Apolo"<sup>25</sup>.

Na *Vita Aesopi* diz-se que contou a fábula do pedaço de madeira no alto mar que de longe parece alguma coisa importante, mas quando se aproxima se vê que não é outra coisa que um desperdício sem valor algum. Neste caso a fábula seria da família das racionalistas, como a do miserável que arremessou o ídolo ao chão. Outra manifestação de *asebeia* aocrática como a réplica de Esopo a Xantós que tinha dito que lhe daria a liberdade se os deuses o desejassem: "Por que fazes com que um ato de justiça venha a depender do acaso? Devias desde logo cumprir a tua palavra — ainda que os deuses estivessem contra ela"<sup>26</sup>.

Na *Vita* diz-se que ao ver que o iam matar lhes contou a fábula da rã e do rato para lhes indicar que se vingaria deles uma vez morto. E assim acaba o terceiro ato no momento da catástrofe com o derradeiro discurso de Esopo interpretando novamente a fábula da raposa e as uvas que vamos a ver seguidamente.

## FÁBULAS PRIMÁRIAS

Até agora vimos uma série de fábulas que tem servido para caracterizar os personagens ou para intensificar a ação dramática de certos episódios. Agora vamos ver as fábulas que estão ao serviço direito do tema, a *dianóia*. Dissemos que o tema do drama é o conflito entre a liberdade interna ou espiritual e o amor, entre a *eleuceria* e o *eros* ou entre Artemis e Afrodita.

Ao largo de todo o drama vimos que Esopo está obsesionado pela liberdade: quer ser livre. Mas devido às trágicas circunstâncias que não lhe permitem viver como homem livre, no final, em última instância, escolhe morrer como homem livre: "Mas sou homem livre, corja! A caminho! Onde fica o precipício que reservais para os livres?"<sup>27</sup> No entanto Esopo, como estóico, faz uma clara distinção entre liberdade física ou externa e liberdade moral ou espiritual. Em quanto à externa ou física, já no caminho, fora da cena e no primeiro ato, fez encontrar um tesouro a Xantós, a troca da liberdade. Mas Xantós, uma alma bastarda, em lugar de outorgar-lhe a liberdade fê-lo espancar. Em diferentes ocasiões Esopo pede a liberdade a Xantós, mas este não lhe quer dar, porque Esopo é a inteligência de Xantós e o secreto do seu êxito na ágora, e também porque sabe que se ele vai embora, Cléia, sua mulher o abandonará. No fim, forçado pelo povo de Samos e pela insistência de Cléia, liberta-o. No ato primeiro Xantós pergunta a Esopo: "Então queres ser livre?" Ao que Esopo contesta: "É um direito à esperança, o dos escravos"<sup>28</sup>. Convencido que sem liberdade interna, de pouco ou nada serve a liberdade externa, no primeiro ato, quando Cléia o quer libertar contra a vontade de Xantós, Esopo replica: "Para que haja liberdade é preciso que ninguém seja castigado por causa dela. Se eu sentir um só remorso da minha liberdade, não serei livre"<sup>29</sup>. Vê-se, no entanto, mais este conceito de liberdade interna no cruel conflito do seu amor por Cléia. No momento de morrer, trocando a expressão de Xantós que dizia que Esopo não estava maduro para a liberdade, exclama: "Eu também estou verde para o amor, verde para a vida! mas sou homem livre..."<sup>30</sup>. Para o tema da liberdade, e fazendo finca-pé na liberdade física, no primeiro ato conta a fábula do cão e o lobo: "Um lobo vendo um cão gordo preso por uma coleira, perguntou-lhe 'Quem te alimentou deste modo?' — 'Meu dono, o caçador' — res-

pondeu o cão. — 'Que os deuses me livrem do mesmo destino — exclamou o lobo, 'prefiro a fome à coleira'<sup>31</sup>. Esta fábula vem no número 100 na coleção de Barius e no número 7, no livro terceiro da coleção de Phaedrus<sup>32</sup>. Cléia pergunta-lhe se contou esta fábula a Xantós, e Esopo responde que sim, mas que não obteve nenhuma consequência: "E daí?" É evidente, que de acordo com a fábula, o cão gordo e satisfeito mas escravo de si mesmo é Xantós. Esopo o dissera um pouco antes: "Xantós é mais ingênuo que eu. Criou um mundo de desejos satisfeitos, e pensa que esse mundo existe"<sup>33</sup>. E Esopo, até certo ponto, principalmente se se olha pela liberdade interna, é um lobo livre, mas faminto da liberdade externa. É o contrário do seu dono. Por isso Esopo não se deixa escravizar nem pelas riquezas: "eu desprezo as riquezas", nem pelo amor como vamos a ver na fábula seguinte.

A raposa e as uvas é a fábula que dá nome ao drama e abrange todo o tema. A dita fábula encontra-se no número 31, na coleção de Barius e no número 3 no livro quarto de Phaedrus. À diferença das outras fábulas do drama esta é dinâmica até o ponto de trocar de significado conforme as exigências da ação. Toda ela em seu valor metafórico é referida a Cléia e Esopo na sua relação afetiva. Contudo o adjetivo maduro referido à liberdade é usado várias vezes por Xantós, dizendo de Esopo que "ele ainda não está maduro para a liberdade". E Esopo o troca dizendo que todo homem está maduro para ela.

Esta fábula vem contada três vezes, uma em cada ato. A primeira vez que Esopo conta a fábula fá-lo a pedido de Cléia que lhe diz: "Agora conta uma para mim". Todas as fábulas do drama são um binômio em que um dos dois membros é sempre Esopo. A fábula é como segue: "Uma raposa esfaimada, vendo um cacho de uvas no alto da parreira, quis alcançá-lo, mas não o conseguiu. Então, afastou-se dizendo: 'Estão verdes'<sup>34</sup>. Agora ocorre perguntar: qual dos dois é a raposa e qual é cacho de uvas? Só no segundo ato Esopo, ele mesmo, vai declarar o significado da fábula, mas então já modificou o significado da primeira vez. Cléia é o cacho de uvas e Esopo é a raposa. Nesta primeira vez o cacho de uvas é inalcançável. Isto quer dizer que no primeiro momento Esopo, a raposa, cobiçou Cléia; mas convencido que era totalmente impossível conseguiu-la conformou-se e começou a lutar para superar a paixão biológica, até se liberar completamente do desejo. Alguns detalhes do drama revelam os sentimentos de Esopo. Na fábula da ra-

posa e o leão disse que se os olhos se tornam indiferentes ao feio, também se habitua à beleza do corpo da mulher amada. Neste momento do primeiro ato esta consideração não é outra coisa senão uma consolação ineficaz. Na fábula da raposa e o tigre, ele se vangloria de ter melhores cores que Cléia porque as têm no espírito. Na fábula do pavão e da cegonha ele voa até as alturas enquanto que Cléia anda no chão lamacento. Tudo isso é uma tática de conquista amorosa e o efeito não se deixa esperar. No segundo ato vemos Cléia mudada em relação a Esopo. Esopo olha os olhos de Cléia com tanta insistência que Cléia tem que o proibir que a olhe: "Proibo-te olhar meus olhos"<sup>35</sup>. A este tempo Cléia tem outro ídolo dos seus desejos amorosos: Agnostós, o capitão da guarda; um homem belo, claro e forte. Na relação amorosa Cléia-Agnostós o cacho de uvas seria Agnostós e Cléia a raposa. Mas neste caso não se pode aplicar a moralidade porque, como diz Xantós: "Os militares não têm complicações com as mulheres"<sup>36</sup>.

Neste primeiro ato Esopo não conseguiu a apazesia estoica. Temos que esperar até ao segundo ato, na segunda vez que a conta, para ver que as coisas mudaram. Cléia como temos visto acaba por amar Esopo: "Mas deste homem feio escutei o que nem meu marido nem tu me soubeste dizer. Xantós, deixa-me ir com este homem"<sup>37</sup>. O amor de Cléia por Esopo é tão veemente e apaixonado que chega ao ponto de provocar Esopo, mas neste segundo ato, Esopo, tal como outro José do Egito (Gn. 39), pôde resistir a sedução: "Imagina agora as uvas maduras e doces a alcance da raposa, oferecendo-se. E imagina que a raposa as recusasse, e elas então ficassem verdes de ódio, verdes pelo desprezo, verdes do impudor de sua apetitosa madurez não colhida... Eu não te quero. Tu, e bela, tu, a glória, tu a cobiçada, a esposa do meu dono — eu não te quero"<sup>38</sup>. Da fábula do primeiro ato a esta do segundo, os papéis não mudaram: Cléia continua sendo o cacho de uvas maduras e Esopo a raposa. Só mudaram a relação da ação e os sentimentos dos personagens. Lá, a raposa desejava e o cacho de uvas desprezava: o desdém. Aqui o cacho de uvas deseja e a raposa desdenha: o desdém pelo desdém. Segundo a interpretação que faz o mesmo Esopo, a vingança deste repúdio não vai intencionalmente contra Cléia, porque Esopo, apesar de tudo, continua amando-a. Pôde acalmar o apetite do corpo desviar o estímulo do espírito, mas não pôde matar o amor. O estoicismo não pode destruir as paixões, só as pode reprimir. Em acordo com a interpretação de Esopo, a vin-

gança deste repúdio vai contra Xantós: "isto é vingança. É assim que eu me vingo de Xantós. Eu não te quero. . ."39 Cléia é a vítima, em consequência do antagonismo de dois homens: o amo e o escravo.

No terceiro ato, poucos momentos antes de morrer, Esopo conta de novo a mesma fábula. Nesta terceira interpretação, o cacho de uvas é Esopo, e estão verdes para o amor e para a vida, mas estão maduras para a liberdade. Este amor do qual fala e diz que está verde para ele, é o amor físico ou sexual. "Ouvi, homens de Samos, esta fábula de Esopo: Uma raposa, vendo um cacho de uvas no alto da parreira quis alcançá-lo. . . e não o conseguiu. Então disse: "Estão verdes". Moralidade: Aprendei que sois livres! Aprende, Xantós: todo homem está maduro para a liberdade: para morrer por ela! (para fora) Eu também estou verde para o amor, verde para vida!"40 Como se pode ver aqui, a fábula centra os dois elementos do tema: o amor e a liberdade, e os papéis estão trocados: Esopo é o cacho de uvas e Cléia e Xantós são a raposa. Xantós vai perder o seu maravilhoso escravo que fazia às vezes de sua inteligência, Cléia vai perder aquele corpo tão feio, portador de uma alma tão bela: "Adeus Cléia. . . Eu sou livre. . . Ninguém mais tocará o meu corpo. Nem o chicote do etíope, nem teus dedos, Cléia. Nem o ódio, nem o amor"41. Como se pode ver na derradeira interpretação da fábula reúnem-se aqui os dois elementos do tema: o *eros* e a *eleuceria*. Esopo faz uma acertada distinção entre a liberdade física e a liberdade espiritual, entre o amor físico e o amor espiritual. A liberdade espiritual e o amor espiritual continuam em conflito: conflito entre maturação e verdura. Só a morte, *thanatos*, pode fazer a síntese.

No drama, Esopo é anacronicamente apresentado como um filósofo estoico. Para ele os valores éticos são fruto dum ressentimento pessoal e social: a deficiência física e a escravidão. Estes dois elementos negativos desenrolam o orgulho considerado como dignidade pessoal e como carência da sensibilidade humana.

A raposa e as uvas de Guilherme Figueiredo é um drama trágico-cômico, baseado na vida de Esopo, principalmente na sua mitológica morte. No drama faz-se uso das mesmas fábulas consideradas esópicas pela tradição. Como vimos, são utilizadas para potenciar o argumento e os caracteres, isto é, o *mithos* e o *ethos*. Outras fábulas, as principais, exercem a função do tema, o conflito entre a liberdade e o amor.

Outra característica importante do drama foi o perfeito acoplamento da comédia de Menandro e a tragédia de Eurípedes. As fábulas primárias estiveram a serviço do conflito entre Esopo e Cléia, e as fábulas secundárias a serviço cômico, entre Xantós e Esopo.

## NOTAS

- 1 — *Aesopica*, ed. B. E. Perry, vol. I (Urbana: 1952, p.35-77). Trata-se duma legendária vida de Esopo do século primeiro de nossa era, de autor desconhecido. É uma recopilção de tudo o que através dos séculos se tinha atribuído a Esopo, personagem histórico do século IV a.C.
- 2 — *Teatro brasileiro contemporâneo*, segunda edição, corrigida e atualizada, ed. Wilson Martins & Seymour Menton (New York: Irvington, 1966, p.217).
- 3 — *Ibid.*, p. 219.
- 4 — *Ibid.*, p. 217.
- 5 — L. W. Daly, *Aesop without morals*, 10. (New York & London: Thomas Yoseloff, 1961).
- 6 — *Teatro*, p. 216.
- 7 — *Fabulae Aesopicae Collectae*, 42, ed. C. Halm (Leipzig: Teubner, 1852).
- 8 — *Teatro*, p. 217.
- 9 — *Babrius and Phaedrus*, 65 (Cambridge: Harvard University Press, MCMLXV).
- 10 — *Teatro*, p. 217.
- 11 — *Ibid.*, p. 236.
- 12 — *Ibid.*, p. 247.
- 13 — *Ibid.*, p. 217-218.
- 14 — *Ibid.*, p. 229.
- 15 — *Ibid.*, p. 221.
- 16 — *Ibid. Vita Aesopi*, ch. 133.
- 17 — *Teatro*, p. 229.
- 18 — *Babrius*, 7.
- 19 — *Teatro*, p. 247.
- 20 — *Phaedrus*, book I, 2.
- 21 — *Teatro*, p. 253.
- 22 — *Babrius*, 140.
- 23 — Handford, *Fables of Aesop*, 137 (Edimburg: The Penguin Classics, 1954).
- 24 — *Babrius and Phaedrus*, Appendix, p. 443, n. 112.
- 25 — *Teatro*, p. 254.
- 26 — *Ibid.*, p. 235.
- 27 — *Ibid.*, p. 257.
- 28 — *Ibid.*, p. 220.
- 29 — *Ibid.*, p. 220.
- 30 — *Ibid.*, p. 257.
- 31 — *Ibid.*, p. 221.
- 32 — *Babrius*, 100, *Phaedrus*, book II, 7.
- 33 — *Teatro*, p. 221.
- 34 — *Ibid.*, p. 221.
- 35 — *Ibid.*, p. 221.

- 36 - Ibid., p. 222.
- 37 - Ibid., p. 237.
- 38 - Ibid., p. 237.
- 40 - Ibid., p. 257.
- 41 - Ibid., p. 257.