
APÓLOGO: UM GÊNERO EXTINTO? Apologue: an extinct genre?

Fernando Teixeira Luiz¹

RESUMO: O presente estudo ocupa-se em problematizar as transformações estéticas evidenciadas no gênero *apólogo* ao longo do tempo. Nessa linha, este artigo se justifica em meio aos raros trabalhos acadêmicos endereçados ao citado gênero, somado às poucas incidências do apólogo no decorrer da história da literatura infantil – o que, muitas vezes, poderia acarretar um julgamento precipitado como um gênero “morto”, “marginal” ou de “pouco prestígio”. Para tanto, contamos com a leitura de três obras evidenciadas em contextos, sociedades e espaços distintos: *Les Membres et l’Estomac* (1668), de Jean de La Fontaine (1621-1692), *Flicts* (1969), de Ziraldo (1932 -), e *Il Pittore* (2006), de Gianni Rodari (1920 – 1980). A abordagem dos três textos narrativos inscritos em culturas latinas diferentes – francês, português e italiano – não pretende esgotar a temática, mas fomentar novos debates em torno do apólogo como objeto de pesquisa nos estudos literários.

PALAVRAS-CHAVE: Apólogo; Leitura; Literatura; Formação de Leitores.

ABSTRACT: The present study problematizes aesthetic transformations evidenced in the *apologue* over time. On this regard, this a paper justifies itself among the rare academic studies directed to the mentioned genre, summed up to the few incidences of apologues in the course of children's literature history - which could often lead to a hasty judgment as a "dead" genre, "idle" or of "little prestige". To that end, we discuss three works evidenced in different contexts, societies and spaces: *Les membres et l'Estomac* (1668), by Jean de La Fontaine (1621-1692), *Flicts* (1969), by Ziraldo (1932-), and *Il Pittore* (2006), by Gianni Rodari (1920-1980). The approach of these three narrative texts enrolled in different Latin cultures - French, Portuguese and Italian - does not intend to exhaust the theme, but to foment new debates around the apologue as object of research in literary studies.

KEYWORDS: Apologue; Reading; Literature; Training of Readers.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Parte expressiva dos textos teóricos que versam sobre a história da literatura infantil acentua a pertinência do apólogo como gênero literário tradicional na cultura ocidental destinada ao leitor em formação. Da mesma forma que o conto de fadas, o conto maravilhoso, o conto exemplar, o conto religioso, o conto acumulativo, a facécia, a fábula, a alegoria, a parábola, o

¹ Professor da FACLEPP/UNOESTE. Pós-doutorado em Literatura Comparada. Pesquisador na área de literatura e ensino. E-mail: fer.luiggi@hotmail.com.

mito e a lenda, o apólogo inscreve-se como modalidade textual bastante antiga e concisa, marcada pelo predomínio de personagens em formas inanimadas orientadas por princípios moralizantes, como esclareceremos mais adiante.

Entretanto, não desconsiderando a relevância do citado gênero, poucos são os textos problematizados pela crítica especializada e produzidos por escritores de notável reconhecimento dirigidos especificamente ao apólogo. No geral, a maior parte dos artigos científicos que se debruça sobre a temática em questão, volta-se exclusivamente à narrativa “Um apólogo” (1885)², de Machado de Assis. Em contrapartida, outros gêneros como os contos de fadas e as fábulas abrangem uma infinidade de títulos acadêmicos empenhados em discutir suas particularidades, lançando mão da análise de diversas produções rubricadas por Charles Perrault, Jean La Fontaine, Esopo, Hans Christian Andersen e pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Escassas são as publicações universitárias endereçadas aos apólogos, centradas nas particularidades do gênero e incumbidas de recuperar, discutir e examinar histórias – divulgadas ou não no mercado editorial – que se definam como tal.

Nesse sentido, o presente artigo não tem a pretensão de esgotar a temática proposta, nem de acrescentar títulos inéditos rotulados como apólogos. O que se pretende, de fato, é chamar a atenção para o mencionado gênero, tentando mapear alguns traços, com base nas considerações da crítica literária contemporânea, que nos permitam discorrer melhor sobre o apólogo e verificar como o gênero se insere na prosa publicada nos últimos vinte anos.

O QUE DIZ A TEORIA?

O apólogo foi definido por Coelho (2000) como uma narrativa concisa de um acontecimento vivido por seres inanimados. As personagens, desse modo, encontram-se na condição de objetos, alimentos, partes do corpo ou elementos da natureza. No território ficcional, adquirem vida e estabelecem alusão a uma situação exemplar para o universo humano. Na verdade, o apólogo recorre à figura de linguagem denominada *personificação* ou *prosopopeia* e, por essa razão, é possível encontrar situações em que objetos diversos ganham vida, comunicam-se e encerram um discurso

² Para organização do artigo, tomamos o seguinte procedimento: títulos de apólogos serão apresentados entres aspas. Títulos de livros que apresentam coletâneas de apólogos serão exibidos em itálico. Apólogos publicados independentes, não inseridos em coletâneas, serão citados em itálico.

utilitarista, similar à proposta da fábula, da parábola e mesmo de certos contos populares tradicionais. Contudo, para Coelho o apólogo tem como personagens seres que adquirem valor metafórico e se diferenciam da fábula, e da parábola pelo fato de seus heróis, figuras inanimadas, serem símbolos de aspectos típicos da natureza humana (astúcia, prudência, inveja, corrupção etc). O enredo, por sua vez, filia-se ao gênero “conto” por seu caráter sucinto, portador de um conflito claro e definido logo nos primeiros parágrafos. Conflito, inclusive, que moverá toda a ação até seu ponto culminante – o clímax – e posterior desfecho.

Vale lembrar que as concepções norteadoras de Coelho abordam exclusivamente o conto tradicional, centrado no princípio de que o enredo se divide em quatro partes distintas, lineares e, muitas vezes, explícitas e didáticas para o leitor (*exposição, complicação, clímax e desfecho*). Não está ainda em cogitação o conto contemporâneo, marcado pela fragmentação e não-linearidade na narrativa, “diluída em *feelings*, sensações, percepções, revelações e sugestões íntimas” (GOTLIB, 2003, p.30). Explorar as propostas inovadoras que reinventam o gênero apólogo é uma das pretensões desse artigo, conforme contemplaremos adiante.

Para Moisés (1999), o apólogo agrega um elemento moral – explícito ou implícito – e um eixo dramático em que se desenvolve a narrativa. Em posição similar a Coelho (2000), o autor reitera que abrange como protagonistas plantas, rios, pedras, relógios, moedas, estátuas etc. Além disso, estabelece uma alegoria com o universo humano mediante o tom de denúncia e os ensinamentos propagados. Arantes (2006) adiciona aos citados traços a presença de uma retórica argumentativa, fundamentada no anseio de persuadir o leitor em meio à linguagem conotativa e constantes figuras simbólicas. A argumentação, por sua vez, seria sustentada pela comparação. Nesse sentido, “a comparação presente nos apólogos é sempre estabelecida por meio de uma pesagem entre as virtudes, entre as qualidades de um ser para com as do outro, visando determinar quem é mais importante, melhor que o outro” (ARANTES, 2006, p. 125). O minucioso estudo de Arantes apresenta um *corpus* de análise bastante rico e heterogêneo composto por vinte apólogos, coletados de diversas fontes (publicações de Esopo, Viriato Corrêa e Afrânio Peixoto, entre outros). Em seu trabalho acadêmico são citados, por exemplo, textos como “A Xícara e o Bule”, “As três árvores”, “A máquina voadora”, “A enxada e a caneta”, “O carvalho e a cana”, “O sapato velado e a sandália de veludo” e “O sol e o vento”.

Alguns apólogos, divulgados desde a Antiguidade, mostraram-se bastante emblemáticos para as pesquisas que se apoiam na historiografia da literatura. Possivelmente um dos trabalhos pioneiros esteja registrado no Antigo Testamento da *Bíblia* judaico-cristão, no livro intitulado “Juizes” (edição de 1990). Trata-se, especificamente, do apólogo de Joatão, o qual

narra os artifícios das árvores, que se puseram a caminho, pelos campos verdejantes, para ungir um rei que se empenhasse em governá-las. Nesse itinerário, entraram em contato com personagens como a Oliveira, a Figueira e a Videira, mas as respostas encontradas foram negativas, pois não aceitavam o trono de majestade das árvores. O êxito foi conquistado apenas com o Espinheiro, cujo posicionamento se revestia de tom metafórico: “Se vocês querem mesmo me ungir para reinar sobre vocês, venham e se abriguem debaixo de minha sombra. Senão, sairá fogo do espinheiro e devorará os cedros do Líbano” (1990, p.280).

A citada narrativa seria resgatada, posteriormente, por Esopo e Jean de La Fontaine, registrada entre suas demais coletâneas de fábulas. Vale observar que o fabulista Esopo parecia administrar apólogos e fábulas como gêneros similares, visto que ambas operavam, necessariamente, com a perspectiva moralizante. Além do texto sobre a narrativa de Joatão, Esopo também partilhará o apólogo “Os potes”, em que um vaso de barro e outro de cobre duelavam enquanto eram levados pelas águas do rio. O mencionado texto será revisitado, mais tarde, também por Jean de La Fontaine, personalidade que, inclusive, edificará uma obra com maior incidência de apólogos. Além da história “As Árvores e a Oliveira” – extraída de fonte bíblica – convém citar outras emblemáticas publicadas por ele, como “A Parede e a Cavilha”, “O Pinheiro e a Sarça”, “O Inverno e a Primavera”, “O Estomago e os Pés”, e “Entre Árvores”. Os irmãos Grimm, não obstante, responsáveis pela coleta e divulgação de expressiva parte do acervo lendário alemão – como fábulas, contos maravilhosos e, principalmente, contos de fadas – apresentam também o apólogo “Palha, Carvão e Favas” entre os títulos coletados.

“Um Apólogo”, de Machado de Assis, publicado originalmente em 1885, será exaltado como grande expressão do gênero nos séculos XIX e XX. O enredo contempla o embate entre a agulha e o novelo de linha, em que cada qual declarava, em tom ríspido, suas proezas e demais aspectos positivos. Ainda que figuras humanas surjam no decorrer da narrativa – como a baronesa e a costureira – serão os objetos que ganham o posto como grandes protagonistas e conduzem as nuances dos fatos a serem lidos e visualizados pelo leitor. O texto de Machado incorporou uma fortuna crítica substancial ao longo das décadas e se fixou como referência para o gênero. Assim, quando se cogita qualquer exemplo com o propósito de esclarecer o conceito de apólogo, o leitor se voltará ao texto machadiano como parâmetro e obra de domínio público.

No cinema de animação e séries animadas, algumas produções incorporaram as particularidades do apólogo, embora tenham mantido a rejeição a alusões pedagógicas – típicas do gênero – e acentuado, cada vez mais, uma atitude emancipatória por parte das personagens. Poderíamos,

assim, falar de um apólogo contemporâneo, renovado durante os séculos, que se distanciaria de um apólogo mais conservador por conta dos recursos inéditos aqui empregados. Ganhariam destaque, nessa linha, os episódios de *Frutas e Cia* (1993), protagonizados por um morango, um abacaxi e uma banana; *Toy Story* (1995), em que os brinquedos se tornavam centro dos holofotes e direcionavam toda a narrativa; *Carros* (2006), cujo enredo era edificado com base na atuação de veículos que se comunicavam livremente, independentes da intervenção de motoristas humanos; e *Thomas e seus amigos* (2008), concentrado em uma ferrovia e na relação de amizade entre os diversos meios de transporte.

Pode-se observar a inovação que significou a projeção dos quatro títulos citados, tendo em vista que a história da animação sublinhou – quase que exclusivamente – a circulação de diferentes fabulários. Dos estúdios *Disney* a *Dream Works SKG*, passando pela *Warner Bros* e pela produção rubricada pela dupla de cartunistas Willian Hanna e Joseph Barbera, o que se tem revelado, até então, foi a incidência do gênero fábulas – ainda que sem a tônica moralizante que perpassava títulos como “A Cigarra e a Formiga”, “A Lebre e a Tartaruga” ou “A Raposa e as uvas”. Com o camundongo Mickey, o urso Zé Colmeia, o coelho Pernalonga e o leão Alex, a nova fábula parece consolidar-se no mercado dirigido ao público infantil, ao passo que o apólogo se expressa, ainda que de forma tímida, entre uma ou outra animação. A maior evidência disso é que, entre os quatro títulos citados – *Frutas e Cia*, *Toy Story*, *Carros* e *Thomas e seus amigos* – apenas os nomes do xerife Woody e do patrulheiro espacial Buzz Lightyear (ambos de *Toy Story*) parecem sobressair entre crianças e jovens.

Quando mencionamos a perspectiva moralizante dos apólogos tradicionais, assinalamos o papel pedagógico que eles assumiam, comprometidos com a veiculação de normas de comportamento e de boa conduta. Reduziam-se, desse modo, a pretextos para reforçar lições doutrinárias, sugerindo a obediência, a ordem e o recato conforme os “padrões” esperados da sociedade. Trata-se de uma função normativa, que acabava impondo limites e controle a qualquer ameaça ou indício de subversão.

O debate em torno das principais características do apólogo, sobretudo quando tratamos do contemporâneo, gera, em determinados casos, inquietações, incertezas e polêmicas. Sabendo que, nas últimas décadas do século XX, a modalidade em questão tem reduzido seu tom moralizante, mas preserva sua estrutura narrativa centrada em seres inanimados (objetos, plantas, brinquedos, alimentos etc). Não resta dúvida de que publicações, como *Os dez amigos* (1983), *O Joelho Juvenal* (1983), *Pelegrino e Petrônio* (1983) e *Um sorriso chamado Luiz* (1991) – todos de Ziraldo –, sejam apólogos, mesmo que se trate de obras que lançam como protagonistas partes

do corpo humano, como dedos, joelhos, pés e lábios, incursionando por histórias revestidas de ludicidade, em que o humor destaca nos meandros de todo texto.

Contudo, algumas obras revelam-se dotadas de hibridismo, transitando entre os territórios da fábula e do apólogo. É o caso, a título de ilustração, de *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (1976), de Jorge Amado. A narrativa aborda o amor impossível vivenciado entre a andorinha e o felino, bem como o preconceito da sociedade decorrente de tal paixão, visto que se trata de espécies diferentes de animais. Os traços da fábula, assim, desenham-se de imediato para o leitor, embora incorporem um texto extenso, cheio de digressões e longas descrições. No entanto, inova o citado gênero ao privar-se das lições de moral, sublinhando a dor do gato perante o amor não correspondido e a tragédia iminente. Logo nos primeiros parágrafos, uma voz não identificada contextualiza a história em um passado distante, mítico, introduzindo como personagens as imagens do *tempo*, do *vento* e da *manhã*, elementos inanimados típicos do apólogo. A saga do felino e da andorinha será, inclusive, narrada pela personagem *manhã*, que ouviu o relato do *vento*, e pretende contá-lo ao *senhor tempo* em troca de uma flor azul. A simbiose entre o apólogo e a fábula, por um lado, lança mão de um hibridismo típico da modernidade. Por outro, demonstra o uso da personificação como principal figura de linguagem que rege todo o texto, atribuindo vida a seres inanimados e irracionais. A adaptação da Disney de *A Bela e a Fera* (1991) parece igualmente compactuar dessa proposta, enveredando por um enredo que mescla objetos falantes a elementos de um conto de fadas tradicional.

Quando apontamos que, na prosa contemporânea, o narrador não incursiona pela retórica moralizante, não negamos a posição axiológica que os textos agregam. O que defendemos é que, no apólogo tradicional, há uma função estritamente utilitarista sustentando a estrutura da narrativa, centrada em seu aspecto normativo e, sobretudo, em seu pacto com viés o pedagógico. No texto contemporâneo, ainda que igualmente permeado de aspectos ideológicos, há um tom menos autoritário inscrito no posicionamento do narrador. Ferreira (2003), a esse respeito, declara que em narrativas mais conservadoras, o narrador assume o papel de centralizador, impondo seu ponto de vista a partir de uma visão unilateral dos fatos. Nessas narrativas, as personagens servem como veículos que refletem a posição ideológica do escritor. Em narrativas mais polifônicas, há maior autonomia das personagens frente à figura que ocupa o foco narrativo. Ressalta-se, assim, nos textos publicados após 1970, a “relativização do papel do narrador pela interferência de outros discursos tão poderosos quanto o seu” (FERREIRA, 2003, p. 146). Cumpre ainda salientar que os apólogos mais antigos nem eram dirigidos à criança como foco principal do processo de recepção, visto que a ideia de “infância” e de “literatura infantil” ainda não existia.

Ademais, quando adentramos a modernidade e pensamos na criança como principal consumidora que move um ramo do mercado editorial, percebemos que narradores que conferem total abertura ao texto também superam a típica “assimetria congênita” (ZILBERMAN, 1985) da literatura infantil, definida pela presença de um autor adulto que se dirige para um leitor de tenra idade. Com a ruptura da citada “assimetria congênita” na literatura contemporânea, o narrador – onisciente e também portador de suas convicções – confere espaço para que outras vozes igualmente ecoem no texto. A rigor, aproxima-se cada vez mais do leitor ao atender seus anseios, suas inquietações, solicitando sua participação na construção de sentidos e de respostas para as indagações lançadas.

Diante de formas tão híbridas de ficção, talvez o questionamento a ser feito seja em torno das fronteiras ocupadas entre o apólogo e outras modalidades literárias, implicando uma marginalização constante das narrativas protagonizadas por seres “sem vida”. O elemento híbrido, coadunado à produção cultural contemporânea, muitas vezes reserva ao apólogo a condição de *ingrediente* na ficção. A ideia, inclusive, de gênero “extinto”, “morto”, “esquecido”, “periférico” ou “pouco revisitado na história da literatura” revela a posição secundária que muitas vezes ocupa no cenário contemporâneo. A farta produção de releituras de fábulas, mitos, lendas, contos de fadas e contos maravilhosos – com novos títulos tanto no mercado editorial quanto no mercado cinematográfico – e o descompasso perante os baixos índices de circulação de apólogos, torna-se elemento que demonstra o quanto a cultura endereçada ao leitor infantil e juvenil acaba priorizando determinados gêneros em detrimento de outros.

Uma vez definidas as particularidades do apólogo, passemos à leitura de três obras, verificando como a fórmula que caracteriza o gênero foi se modificando gradativamente. Assim, iniciaremos com a proposta de Jean de La Fontaine (1621-1692), marcada pela tradição, passando pelo universo mágico de Ziraldo (1932-) e, a seguir, a criação estética inventiva e surreal de Gianni Rodari (1920 – 1980).

TRADIÇÃO E RUPTURA: AS TRANSFORMAÇÕES DO GÊNERO

Les Membres et l'Estomac (1668)

Segundo Coelho (1985), o escritor Jean de La Fontaine buscou suas fontes de inspiração tanto na produção dos gregos e latinos, quanto nas parábolas bíblicas, contos populares, poemas medievais e narrativas renascentistas. Com base nesse universo heterogêneo, o autor reuniu todos os “breves poemas narrativos que constituem os doze livros que resultaram de suas pesquisas e criação, durante vinte e cinco anos de trabalho” (p. 61). Nem

todos os poemas narrativos, contudo, são fábulas, mas abrangem também parábolas, contos exemplares, contos jocosos, alegorias e, em especial, apólogos.

Para discussão, optamos por um poema narrativo extraído diretamente de uma das coletâneas de Jean de La Fontaine. De domínio público, tal coletânea encontra-se disponível no espaço virtual, identificada como *Les Fables de Jean de La Fontaine*³ (s/d). O texto selecionado tem como título “Les Membres et l’Estomac” (1668) e obedece à estrutura clássica do apólogo. Tomamos também como referência uma versão do mencionado texto em língua portuguesa, redigido em prosa e veiculado pela Editora Saber Tudo, com o título de “O estômago e os pés”. Trata-se de um apólogo bastante antigo, que comporta várias versões (“Os pés e a barriga”, “O estômago e as mãos”, “O estômago e o corpo” etc). No material coletado pelo escritor francês, partes do corpo humano apresentam vida, empenhando-se em demonstrar a supremacia de um e de outro. Como acontece no apólogo machadiano entre a agulha e o novelo, bem como em outros coletados ou assinados por La Fontaine, será o conflito entre os dois seres inanimados – e a argumentação construída com empáfia – que estrutura parte significativa do texto e, conseqüentemente, contribui com a consolidação do gênero:

Os pés diziam que eram mais fortes que o estômago:
– Queres uma prova? Somos nós que te transportamos!
– Meus queridos! – respondeu o estômago – sem o alimento que lhes dou, vocês não poderiam carregar nada sozinhos!
(1668, p.87).

Os elementos de persuasão selecionados para justificar a suposta força dos pés e do estômago destacam a função das partes do corpo humano. Não é novidade que cabe aos pés a condução dos sujeitos (locomoção), enquanto o estômago é responsável pela digestão do alimento. No entanto, o que sobressai no discurso encontra-se no nível da conotação e da alegoria, visto que a relevância do embate está mais no que as partes do corpo representam, ou seja, na visão organicista de sociedade que ganha pertinência durante o apólogo de La Fontaine. Tal dado recebe novas tonalidades ao ser confrontado com a mensagem moralizante lançada no epílogo, que traduz o segmento social para qual a narrativa foi dirigida: “Assim, num exército, a quantidade de soldados não vale nada se não houver um general com as melhores ideias” (1668, p.87).

No texto em francês, tais particularidades são exploradas com maior

³ O exemplar utilizado está disponível no link <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/LaFontaine-fables-1.pdf>

aprofundamento, mesmo mantendo a concisão do poema narrativo. Ressalta-se um elogio do escritor à organização social, comparando a revolta dos membros do corpo contra o estômago ao perigo iminente que representaria a fúria dos plebeus contra o senado. Nesse sentido, exalta a importância do trabalho em conjunto para o êxito do país e reafirma o poder da monarquia absoluta perante a sociedade, pois qualquer manifestação de contestação poderia instaurar uma crise no Estado.

Na versão em língua portuguesa, o estômago e os pés se tornam material semiótico que reportam não apenas a uma visão hierárquica da sociedade, mas, sobretudo organicista, dada a pertinência de cada membro para projeção de um corpo social saudável. A moral latente, que estabelece uma analogia entre a sociedade e o exército, acentua a lição proposta pelo texto, ou seja, a subordinação a um grande líder, portador das “melhores ideias” – no caso, o “general” ou o monarca que exerce poder absoluto, superior ao poder de outros órgãos do Estado. Nessa linha, o apólogo tradicional se aproximaria bastante da retórica pedagógica da fábula, uma vez que o narrador – que administra e manipula as vozes que ecoam no texto – preserva sua identidade heterodiegética e conduz o leitor de forma que apenas um ponto de vista prevaleça em seu relato. E consegue conquistar sua meta a partir do momento em que o destinatário incorpora a lição apresentada, não lhe facultando outras possibilidades de leitura e, conseqüentemente, absorvendo uma visão unilateral dos fatos. Desse modo, acaba contrariando os princípios da leitura dialógica⁴ e da plurissignificação, fechando-se em uma diretriz monológica, autoritária, conformadora.

Revela-se ainda, no apólogo tradicional, a dinâmica da estrutura do texto. São narrativas concisas, lacônicas, em que o conflito se configura abertamente para o leitor logo nos primeiros parágrafos. As formas inanimadas seguem a orientação de personagens típos, destituídas de nomes,

⁴ A relação dialógica entre leitor e texto encontra-se marcada pelo processo de comunicação que se instaura. Apoiadas nos estudos de Mikhail Bakhtin, as autoras Brandão e Micheletti (1998) concebem o ato de leitura como uma *interação dialógica*. Tal interação contempla, desse modo, uma mente criadora, apoiada também em suas experiências de leitura, que dirigirá seu texto para outro sujeito - talvez distante no tempo e no espaço. Pressupõe-se aqui que o leitor não é um elemento passivo, já que será responsável pelo funcionamento da máquina textual no momento de interlocução com a obra. Nas palavras das autoras: “O ato de ler é um processo abrangente e complexo, é um processo de compreensão, de intelecção de mundo que envolve uma característica essencial e singular do homem: a sua capacidade simbólica e de interação com o outro pela mediação da palavra. Da palavra enquanto signo, variável e flexível, marcado pela mobilidade que lhe confere o contexto. Contexto entendido não só no sentido mais restrito de situação imediata de produção do discurso, mas naquele sentido que enraíza histórica e socialmente o homem. É tendo no horizonte essa concepção de palavra enquanto signo vivo, dialético, voltado para o outro, que nossas preocupações sobre leitura têm sido suscitadas”. (BRANDÃO, MICHELETTI, 1998, p.17)

sendo definidas pela função que desempenham na história (os pés, o estômago, a árvore, o vaso, a lamparina, o alfinete, o novelo etc). São marcadas pelo estereótipo e preservam explícita linearidade, não alterando comportamento ou posicionamento com relação a determinado fato. É justamente tal caráter rígido e convencional que impulsiona a complicação do texto e move todo o enredo. Na realidade, o apólogo tradicional é norteado por uma vertente poética ainda filiada à retórica utilitarista da fábula e da parábola, bem diferente do que ocorre na produção contemporânea, como veremos adiante.

Flicts (1969)

Explica Zilberman (2006) que, quando *Flicts* (1969) foi publicado, Ziraldo já era bastante popular no Brasil com a saga da *Turma do Pererê* (1959). Autor original e versátil, foi responsável por uma revolução na história da ilustração do livro infantil brasileiro. Com *Flicts*, “as imagens, não figurativas, não correspondem a um ornamento do texto, complementando as informações escritas: pelo contrário, as cores é que falam, competindo à expressão verbal esclarecer o assunto e explicar o conflito” (ZILBERMAN, 2006, p. 155). Conflito este vivenciado por um herói que se encontra na condição de pigmento e que não localiza seu lugar no universo da tabela cromática. Trata-se, em linhas gerais, de um poema narrativo que, empenhando-se em falar de exclusão, contempla a trajetória de uma cor rejeitada pelas demais. Ainda que alguns títulos apontem a obra como uma fábula, trata-se de um típico caso de apólogo pelo fato de conter o processo de personificação de tons pictóricos, em perfeita sintonia com os estudos de Moisés (1999) e Coelho (2000). No entanto, diferente do que aconteceu em “*Les Membres et l’Estomac*” (1668), a linha utilitarista perde força ao longo do poema narrativo, trilhando um caminho alternativo ao apólogo clássico. Ainda que a obra assinalasse a questão do abandono e da solidão, em nenhum momento o texto exalta, de forma categórica, uma lição de moral a esse respeito. Mantém-se, porém, filiado às raízes ancestrais do gênero, preservando a concisão no processo de construção da narrativa.

O texto tem início com uma sequência de versos que reportam ao conto de fadas, operando com o convencional “era uma vez”. A opção por tal recurso, possivelmente, deve-se à meta de se aproximar do leitor a partir de códigos já conhecidos, assimilados e familiarizados em seu repertório cultural: “Era uma vez uma cor muito rara e muito triste que se chamava *Flicts*” (ZIRALDO, 1969, p. 02). A seguir, ocupa-se o texto em definir o protagonista mediante a comparação com as demais cores que transitam na história: “Não tinha a força do vermelho”/ “Não tinha a imensa luz do amarelo”/ “Nem a paz que se tem o azul” (p.02). Assim, estabelecida a

fragilidade da personagem, o texto assinala seu maior dilema: qual lugar ocupava *Flicts*, em um espaço *trans-real* que o marcava como invisível, trivial, sem os grandes adjetivos que caracterizavam as demais cores?

De acordo com Zilberman (2006), a busca do herói aflora do desejo de preencher sua carência. As tentativas são seguidas de uma série de reveses, que o impulsionam em direção ao posterior isolamento. Até então, conforme explica Zilberman, *Flicts*, como as demais cores, é designado por uma letra maiúscula, corroborando que se trata de um substantivo próprio, e não um adjetivo. No desfecho do poema narrativo, a cor transforma-se em adjetivo, pois encontrara a lua como espaço apropriado. “Deixa de ser personagem para se converter em qualidade de um ser, alcançável se o vemos de perto, como ocorre, segundo as palavras do narrador, aos astronautas” (ZILBERMAN, 2005, p. 69). A solução mágica escolhida para a resolução do conflito mostrava-se capaz de abrir ainda mais o texto para a leitura polissêmica, não a tornando objeto de explicações moralistas.

Para tanto, a inovação proposta por *Flicts* não deve ser estudada na *literalidade* dos versos, mas, em especial, na *literariedade* e nos efeitos poéticos desencadeados pelo uso da linguagem saturada de significação. Ganham amplo território, assim, elementos estilísticos como a aliteração (“Era apenas o frágil, feio e aflito *Flicts*”), o polissíndeto (“Na escola, a caixa de lápis cheia de lápis de cor de colorir paisagem casinha e cerca e telhado árvore e flor e caminho e laço e ciranda e fita”), a anáfora (“*Deixa eu* ficar na berlinda? *Deixa eu* ser a cabra-cega? *Deixa eu* ser o cavalinho? *Deixa que eu* fique no pique?”), além da alta carga de metáforas e personificações detectadas. Nesse sentido, a *lua*, enquanto signo de *transformação*, deixa transparecer suas quatro fases visíveis para o planeta Terra, em um movimento de constante mudança. Tal caráter simbólico e dialético pode ser traduzido na odisseia da cor excluída, finalizada quando ela encontra seu espaço de plena aceitação e preenchimento do vazio interno. Para Coelho (1985), trata-se de uma literatura inquieta e questionadora, que problematiza as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo e denuncia os valores sobre os quais nossa sociedade está assentada. A esse quadro, acrescentamos que *Flicts* oferece nova roupagem às raízes ancestrais do apólogo, desconstruindo sua fórmula a partir de uma poética inaugural que encontraria novos ecos na literatura das décadas posteriores.

Il Pittore (2006)

Afirma Bunn (2009) que Gianni Rodari foi um dos maiores nomes das letras italianas, revolucionando o fazer literário de sua época (até então apoiado em sólidos alicerces moralizantes) e edificando, com sucesso, uma vasta obra marcada pelo surrealismo e pelo *nonsense*. Possivelmente uma das propostas mais inovadoras dirigidas ao gênero apólogo encontra-se em *Il Pittore*

(*O Pintor*) uma de suas maiores expressões. Como Ziraldo procedera em *Flicts*, a narrativa *Il Pittore* lança mão de diversas cores na condição de personagens. Todavia, o protagonista aqui não se firma como uma forma inanimada – em posição análoga ao estômago, aos pés e à cor *Flicts* – mas como um pintor ainda não consagrado. Em linhas gerais, a narrativa opera com a trajetória de um artista, personagem tipo designado no ambiente ficcional apenas como *pintor* – fato que atestava seu anonimato. Tratava-se de um homem sem grandes recursos, representado, na ilustração de Valéria Petrone, por meio de uma imagem sem contornos, apenas em branco e preto. A tela que deveria pintar encontra-se na mesma situação, projetada também como um quadro vazio, sem vida. A ausência de cor constituiria, desse modo, o elemento central que interligaria o homem à sua arte, marcados pela penúria e pela falta de inspiração. A sequência introdutória do texto, inclusive, acentua esse aspecto, ao anunciar um pintor que, de tão pobre, não possuía nem mesmo uma cor: “Una volta c’era un pittore povero in canna: non aveva nemmeno un colore⁵” (2006, p.02). No entanto, obedecia ao estereótipo do grande artista, visto que o traço de Petrone o abordava como um sujeito de boina e longo bigode, reportando o leitor à imagem de Salvador Dali. A referência a Dali não é aleatória, mesmo porque o livro recupera o movimento surrealista tanto em seu enredo, quanto em seu projeto gráfico, rompendo com a lógica da razão para o delineamento de uma história sensível, despojada e arrebatadora.

Surge, então, a personificação das cores na jornada do artista anônimo que buscava por uma cor para sua grande obra. Obra que, até o momento, encontrava-se tão vazia quanto ele. Como acontece em *Flicts*, as cores se impõem no espaço como personagens hostis. Ao clamar pela ajuda do azul para pintar o céu, o protagonista obtém como resposta palavras nada cordiais (“Vattene, vattene, fannullone, pezzo di accattone⁶...” (2006, p.09)). Com o amarelo, o pintor almejava pintar o girassol, mas a cor também se mostrava severa e intolerante com suas súplicas: “Pezzente, delinquente⁷...” O mesmo episódio se repete com o Verde e o Marrom, que também não hesitaram em desprezar o artífice.

O apólogo contemporâneo, diferente do que ocorre em sua vertente tradicional, não se fixa no embate entre as personagens com o propósito de inserir o discurso moralizante. No caso, a narrativa parece abrir espaço para o *nonsense*, à moda de Lewis Carroll, aderindo ao lirismo envolvente, típico da escritura de Gianni Rodari. Isso acontece quando o artista acaba cortando o dedo e, do sangue que jorra, ele, exausto, edifica a própria obra (“E il rosso

⁵ Era uma vez um pintor que, de tão pobre, não possuía nem mesmo uma cor.

⁶ Vá embora! Vá embora! Preguiçoso! Vagabundo!

⁷ Vagabundo! Delinquente!

gocció sulla tela: era una lacrima appena, una perla di sangue, ma tinsé in un istante la tela intiera⁸...”(p.. 27 – 30).

Na condição sgnica, o *vermelho* agrega a essência do artista, que brota de sua mão como matéria para construo de sua arte. O vermelho pode representar força, ímpeto, sexualidade e paixão, entre outras possibilidades. Lurker (2003) associa seu sentido simbólico às representações de penitência, luta, revoluo, vida e morte. No texto, institui-se como parte da energia vital do artista que brota de seu dedo. É essa energia que permitirá seu processo criativo, já que até as demais cores o hostilizaram. Ademais, o vermelho viceja por meio de seu sangue, signo atrelado à ideia de trabalho, suor, empenho, dedicao, podendo também representar a entrega absoluta do artista na projeo de uma pintura finalmente revestida de sentimento e originalidade. Tal afirmao pode ser reiterada com o próprio itinerário do pintor sem nome: sua busca, até então, era regida por propostas que reproduziam códigos já consagrados da história da arte (os girassóis e o céu permeado de pinceladas que reportavam ao artista Van Gogh). A temática inaugural estaria no sangue derramado em sua tela, o que concede ao pintor o reconhecimento por que tanto aspirava e, assim, a gratificao pessoal perante a obra finalizada.

Não temos, portanto, o viés utilitarista diluído no texto e tampouco proclamado na sequência final. O apólogo contemporâneo, como outros gneros da literatura infantil, evita aderir  retórica moralizante, dando margem à leitura plurissignificativa. O novo texto ficcional em evidência abre espaço para múltiplas possibilidades de leitura e enaltece temáticas que exigem maior reflexão por parte do destinatário. No caso, *Il Pittore* não destaca apenas as mazelas da natureza humana, como igualmente as traduz no comportamento das cores que excluem o artista e que, na literatura de Ziraldo, massacram Flicts. A prosa de Rodari consegue percorrer novas trilhas, edificando um apólogo em que a arte provoca o debate sobre o próprio fazer artístico. O autor italiano parece modelar um território ficcional bastante lúdico, envolvido por metalinguagem, que proporciona para criança diversos caminhos de reflexão sobre cultura, tolerância e inspirao.

NOVOS DESDOBRAMENTOS DO APÓLOGO

Com o tempo, outras manifestações culturais – tendo o apólogo como principal fonte – extrapolaram o território literário e se firmaram, gradativamente, no circuito popular. Na atualidade, as anedotas parecem

⁸ E o vermelho jorrou sobre a tela: era apenas uma lágrima, uma pérola de sangue, mas que em um instante tingiu a tela inteira...

constituir um típico exemplo de narrativas desse porte. Filiam-se, assim, ao gênero apólogo, mas perdem a roupagem moralizante do mesmo para ceder espaço a um pacto com o humor. Tal dado ganha nítidas proporções entre as inúmeras narrativas jocosas que integram o acervo popular brasileiro, como se observa no texto a seguir: “O que o tijolo disse para a parede? Resposta: Há um *ciumento* entre nós⁹” No caso, o humor acaba sendo deflagrado mediante o trocadilho entre os vocábulos parônimos “cimento” e “ciumento”, já detectados pelo destinatário no processo de interlocução. O riso compreende a resposta do leitor para o fato narrado, legitimando sua compreensão. Não está, portanto, em cogitação determinado sermão ou a incorporação de um princípio ideológico, mas a descontração de um enunciado perante uma situação hilária.

Além das anedotas, algumas narrativas veiculadas por professores na Educação Infantil e demais séries iniciais do Ensino Fundamental também se conceituam como manifestações culturais descendentes do apólogo. Assim, com o propósito de justificarem determinada regra gramatical ou ortográfica, valem-se os educadores de uma narrativa lúdica, mas aqui de orientação unicamente didática. Como exemplo, podemos encontrar histórias que ilustram as normas a respeito do uso adequado das consoantes “M” e “N” em situações que demarcam processo de nasalização na língua portuguesa. A criação de narrativas para justificar a norma em que se emprega este ou aquele grafema geralmente assinala que, em uma “festa no alfabeto”, verificou-se que a letra “M” tinha poucos amigos (apenas “P” e “B”), ao passo que “N”, por ser bem mais simpática, poderia acompanhar qualquer outra letra do vernáculo. A narrativa, portanto, foi construída com o simples propósito de ensinar à criança as situações em que se empregam uma ou outra consoante. Logo, os objetivos aqui são de ordem *educativa* – e não moralizante – destinados às práticas com alfabetização.

Tanto a anedota, quanto a narrativa didática operam com o elemento estilístico da personificação, mas ainda não se conceituam como apólogos autênticos. A personificação se define como uma figura de linguagem marcada por atribuir vida a seres inanimados ou irracionais. Configura-se tanto na fábula quanto no apólogo, embora sozinha não caracterize particularmente um ou outro gênero. Para esclarecer melhor tal dado, tomemos como exemplo a campanha publicitária do “Novo Comfort”, de 2016, que explora o diálogo de um vestido e uma blusa em perspectiva similar à do apólogo machadiano. A campanha carrega o slogan *Novo Comfort: o perfume que dá vida às suas roupas*. A princípio, o fato de apresentar a interação entre as indumentárias poderia esboçar a projeção de

⁹ <https://www.piadasnet.com/piada8adivinhas.htm>

um apólogo. Não é isso, porém, o que acontece. O apólogo (e em especial o apólogo tradicional) é marcado por um enredo em que a concisão e a moral se firmam como principais aspectos. No caso, até temos uma história que se desenvolve perante os olhos do leitor, com um conflito bem demarcado, empenhado em destacar o cheiro agradável do produto (o amaciante). Ademais, poderia surgir a hipótese de que se trata de um apólogo contemporâneo, em que o núcleo moralizante teria sido minimizado ao longo da publicidade. A hipótese seria devidamente rechaçada, pois falta à campanha o principal tópico que sustenta o apólogo: a alegoria.

O que, então, caracterizaria o apólogo? Em linhas gerais, teríamos a composição de um gênero que pode ser difundido por meio da prosa ou do poema narrativo e que elegeeria como marca a concisão, a narratividade e, principalmente, o fator alegórico, tendo em vista que este último abarcaria as principais bases que sustentam o gênero. A rigor, a personificação se instituiria como um dos itens que conceituariam o gênero, mas não o único. O que se deve considerar, assim, é a articulação entre a personificação e a proposta alegórica da narrativa, atrelada ou não a um condicionante moral – o que não ocorre na anedota, na narrativa didática e na campanha publicitária. A rigor, o conteúdo moralizante estaria diluído em apólogos mais tradicionais e receberia novo tratamento nas vertentes mais contemporâneas (da segunda metade do século XX), conforme se verificou a partir da análise dos três apólogos. A alegoria se manteria como principal traço preservado no mencionado gênero em sua trajetória milenar, visto que tanto as produções tradicionais quanto contemporâneas recorrem às imagens simbólicas das formas inanimadas para explorar, com afinco, algumas questões do comportamento humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Demonstrou-se, com o presente estudo, o processo de transformação do gênero apólogo, problematizando como o aspecto moralizante acabou cedendo espaço para uma perspectiva mais aberta e dinâmica do texto. Evidenciou-se, assim, uma manifestação primordial do apólogo que denominamos como “tradicional”, discutida por Moisés (1999), Coelho (2000) e Arantes (2006) como uma modalidade marcada pela concisão, o conteúdo utilitarista, a argumentação e, em especial, a alegoria. O citado gênero, em sua face tradicional, reporta à Antiguidade, ganhando ampla repercussão a partir dos fabulistas Esopo e, mais tarde, La Fontaine.

Ressurgindo em outros meios – como no substrato das anedotas, nas narrativas didáticas e no universo da publicidade – seriam classificadas como manifestações culturais derivadas dos apólogos clássicos, já que se mostram

conduzidas por outras premissas, como o entretenimento, a pedagogia e a função apelativa da linguagem. Não contemplariam o teor alegórico, tão específico do gênero e que o definiria como uma proposta milenar. Não seria, portanto, apenas a incidência da personificação que estabeleceria as fronteiras entre o apólogo e outras modalidades textuais, mas seu modo simbólico, metafórico, artístico, de representar a realidade.

Em razão dos poucos títulos em circulação e dos raros trabalhos acadêmicos disponibilizados, o apólogo sempre aparentou ser um gênero menor, se comparado aos contos de fadas, contos maravilhosos, mitos, lendas, parábolas e fábulas. O que se observa, porém, é a existência de dois grandes fenômenos que embasam a produção cultural contemporânea. Assim, emerge, de um lado, uma produção literária bastante híbrida, abarcando títulos que transitam entre o conto de fadas, a fábula e o apólogo (como sugere *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (1976), de Jorge Amado). Por outro, ganham também destaque textos marcados por uma poética que, mesmo mantendo certa fidelidade às raízes ancestrais do gênero (sustentadas pela concisão e pela alegoria), optam por amenizar ou excluir o viés utilitarista, abrindo caminho para recursos como a intertextualidade e a plurissignificação.

Tributários dessa nova vertente, estariam Ziraldo, Gianni Rodari e as animações produzidas, veiculadas e comercializadas no mercado cinematográfico, cabendo aqui citar *Toy Story* (1995) e *Carros* (2006). Ademais, as narrativas contemporâneas não se fecham apenas em personagens inanimadas, mas podem também apresentar figuras humanas em constante interação com formas inanimadas. O pintor anônimo, de Rodari, impõe-se como grande exemplo a esse respeito, servindo de base para que a ficção discuta a exclusão e o próprio fazer artístico, despidendo-se de qualquer tom normativo.

Vale ainda observar que, no território da literatura, o poema narrativo parece ser a forma com que a maior parte dos apólogos se formule. La Fontaine é um dos primeiros nomes a recorrer aos versos para narrar suas fábulas e apólogos, seguido, mais adiante, por Ziraldo e Rodari, autores, em contrapartida, despojados de uma preocupação unicamente educativa. Enfim, reiteramos a pertinência da temática estudada e a necessidade de investigações científicas mais aprofundadas em torno de outros apólogos, sublinhando como o gênero tem sobrevivido e se inovado nas últimas décadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, J. *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*. São Paulo: Companhia *Miscelânea*, Assis, v. 26, p. 271-288, jul.-dez. 2019 ISSN 1984-2899 286

das Letrinhas, 2008 (primeira edição em 1976).

ARANTES, M. B. *A argumentação nos gêneros fábula, parábola e apólogo*. 2006. 172fl. Dissertação (Mestrado em Linguística). Instituto de Letras e Linguística. Universidade Estadual de Uberlândia. Uberlândia, 2006.

ASSIS, M. Um Apólogo. In: *Contos Consagrados*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997 (primeira edição em 1995).

BRANDÃO, H. H. N.; MICHELETTI, G. “Teoria e Prática da Leitura” In: CHIAPPINI, L. *Aprender e Ensinar com Textos Didáticos e Paradidáticos*. São Paulo: Cortez Editora, 1998.

BUNN, D. Do texto à mesa do leitor: o banquete oferecido por Gianni Rodari. *Revista Desenredos*. Teresina, n. 03, p. 01, novembro de 2009.

COELHO, N. N. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/ Juvenil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Summus Editorial, 1985.

_____. *Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática*. São Paulo: Ed. Moderna, 2000.

ESOPO. *Fábulas*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

FERREIRA, E. A. G. R. *A Leitura Dialógica e a Formação do Leitor*. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis. 2003.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2003.

GRIMM, J; GRIMM, W; *Contos*. São Paulo: Editora Paulinas, 1989 (primeira edição em 1812).

JUÍZES. *Bíblia Sagrada*. Trad. Ivo Storniollo e Euclides Martins Balancion. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

LA FONTAINE, J. “Les membres et l’Estoma”, 1668. *Les Fables de Jean de La Fontaine* (s/d). Disponível em: <<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Lafontaine-fables-1.pdf>>. Acesso em: 03 maio 2019.

_____. “As mãos e o estômago”. *Fábulas*. Belo Horizonte: Editora Saber Tudo, 1992.

LURKER, M. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

RODARI, G. *Il Pittore*. Vicenza: Emme Edizioni, 2006.

ZILBERMAN, R. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1985.

_____. *Como e Por que Ler a Literatura Infantil Brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ZIRALDO. *Flicts*. São Paulo: Melhoramentos, 2008 (primeira edição em 1969).

_____. *Os Dez Amigos*. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

_____. *O Joelho Juvenal*. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

_____. *Pelegrino e Petrônio*. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

_____. *Um Sorriso Chamado Luiz*. São Paulo: Melhoramentos, 1991.

Filmografia:

Frutas e Cia. Espanha: D’Occon Film, 1993.

A Bela e a Fera. Estados Unidos: Studios Disney, 1991.

Toy Story. Estados Unidos: Studios Disney, 1995.

Carros. Estados Unidos: Studios Disney/ Studios Pixar, 2006.

Thomas e seus amigos. Reino Unido: The Britt Allcroft Company, HiT Entertainment Nick Jr. Productions, 2008.

Data de recebimento: 15 jun. 2019

Data de aprovação: 10 set. 2019