



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

**Perspectivas adultas de sonhos e de preocupações
adolescentes: os diários juvenis *A Vida nas Palavras de
Inês Tavares*, de Alice Vieira, e *Diário de Sofia & C.^a*, de
Luísa Ducla Soares**

Paulo Jorge Gomes Baptista

Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em
ESTUDOS DIDÁCTICOS, CULTURAIS, LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS
(2.º ciclo de estudos)

Orientadora: Professora Doutora Cristina Maria da Costa Vieira

Covilhã, Outubro de 2011

**Perspectivas adultas de sonhos e de preocupações adolescentes:
os diários juvenis *A Vida nas Palavras de Inês Tavares*, de Alice Vieira, e *Diário de Sofia & C.ª*, de Luísa Ducla Soares**

Agradecimentos

Cabe, em primeiro lugar, um agradecimento muito especial à minha família, particularmente a minha esposa Sandrine, que me incentivou e me ajuda quando as forças quase faltam e, e ao meu filho pré-adolescente Tiago, que teve de suportar as minhas ausências. Dedico-lhes esta minha dissertação.

Agradeço também à orientadora, a Professora Doutora Cristina da Costa Vieira, que guiou o meu caminho, sempre me incentivou e me ajudou na descoberta de novos caminhos através da óptima bibliografia que me foi sugerindo. E também pelas soluções para os problemas que foram surgindo.

Agradeço, por fim, às autoras dos diários que convoquei para a minha dissertação, Alice Vieira e Luísa Ducla Soares, que se preocupam com o público adolescente, tantas vezes esquecido como elas pelo mercado livreiro e pelas horas de leitura divertida e também séria que me proporcionaram.

**Perspectivas adultas de sonhos e de preocupações adolescentes:
os diários juvenis *A Vida nas Palavras de Inês Tavares*, de Alice Vieira, e *Diário de Sofia & C.ª*, de Luísa Ducla Soares**

RESUMO

Alice Vieira e Luísa Ducla Soares dão voz a duas adolescentes que tornam protagonistas dos diários *A Vida nas Palavras de Inês Tavares* e *Diário de Sofia & C.ª*, respectivamente, e que buscam no conhecer-se em movimentos introspectivos e até retrospectivos entre a identidade e a alteridade - os amigos, os pais, os avós e outros adultos - caminhar e conhecer o mundo. Nessa caminhada descobrem que é preciso estarem atentas.

Luísa Ducla Soares e Alice Vieira promovem a emancipação adolescente e feminina ao apresentarem directa ou subtilmente as cores de que é feito esse mundo, por um lado de generosidade, de sabedoria e de autenticidade adolescentes, mas por outro também de hipocrisia, de contradição e de alienação adultos.

Quando cotejados, os diários mostram, qual retrato histórico, a mudança e a permanência: a sociedade evolui e está cada vez mais mediática, tecnológica, consumista e globalizada; ou, afinal, permanece estática, pois o papel, o valor, o poder da mulher e também do adolescente ainda é frágil.

Os diários revelam a sua faceta pedagógica: é preciso mostrar aos adolescentes as armadilhas ideológicas e culturais e para que isso aconteça eles têm de sentir vontade ou pelo menos rir um pouco para que as vidas deles tenham mais significado.

Inês ainda há-de ser escritora e Sofia jornalista ou apresentadora de televisão e com as suas profissões não-de proporcionar às gerações vindouras um mundo melhor.

Apesar da qualidade destes diários juvenis e de o género a que pertencem estar em voga, os mesmos não enchem nos nossos dias os escaparates das livrarias.

Palavras-chave: diário juvenil, comparativismo, ideologia, cultura, humor, emancipação.

**Perspectivas adultas de sonhos e de preocupações adolescentes:
os diários juvenis *A Vida nas Palavras de Inês Tavares*, de Alice Vieira, e *Diário de Sofia & C.ª*, de Luísa Ducla Soares**

ABSTRACT

Alice Vieira and Luísa Ducla Soares give voice to two teenagers who become main characters of the diaries: *A Vida nas Palavras de Inês Tavares* and *Diário de Sofia & C.^a*, respectively, and which seek in knowing themselves in the introspective and even retrospective movements between identity and alterity - friends, parents, grandparents and other adults - walk and see the world. In this journey they discover that they must be alert.

Luísa Ducla Soares and Alice Vieira promote adolescent and female emancipation by presenting whether directly or finely the colors that make up that world, on the one hand of generosity, wisdom and teenager authenticity, but also of the other part of hypocrisy, contradiction, and adult alienation.

When confronted, the diaries show, as an historical picture, the change and permanence: the society is evolving and growing mediatical, technological, consumerist and globalized, or, after all, it remains static, as the role, the value, women's power and also of the adolescent is still fragile.

The diaries reveal their pedagogical aspect: it is necessary to show teenagers the cultural and ideological traps and for that to happen they have to feel like it or at least laugh a little so that their lives have more meaning.

Inês still is to be a journalist and Sofia a journalist or TV presenter and with their professions they will provide future generations a better world.

Despite the quality of these youth diaries and the kind they belong to are in vogue, they do not fill the bookstores shelves these days.

Keywords: youth diary, comparativism, ideology, culture, humor, emancipation.

**Perspectivas adultas de sonhos e de preocupações adolescentes:
os diários juvenis *A Vida nas Palavras de Inês Tavares*, de Alice Vieira, e *Diário de Sofia & C.^ª*, de Luísa Ducla Soares**

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	11
1. Justificação da escolha do tema.....	11
2. Objectivos.....	12
3. Metodologia.....	12
CAPÍTULO 1 - A LITERATURA JUVENIL: ABORDAGEM TEÓRICA INICIAL	15
1. Para uma definição de literatura juvenil.....	15
1.1. O escritor como intérprete do público preferencial	30
1.2. Lugar da literatura juvenil nos sistemas literário e educativo: discurso estético <i>versus</i> discurso didáctico.....	31
2. Literatura juvenil portuguesa contemporânea: autores e obras relevantes	35
2.1. Lugar de Alice Vieira e Luísa Ducla Soares	38
CAPÍTULO 2 - O DIÁRIO JUVENIL	43
1. Definição de um subgénero narrativo: o diário	43
2. Diários juvenis – questões de género e idade.....	45
2.1. Autores e obras (mais ou menos) relevantes	46
3. Dinâmicas narrativo-discursivas da produção do diário juvenil em Alice Vieira e Luísa Ducla Soares.....	48
3.1. O subtítulo e o <i>incipit</i> : “avisos à navegação”	53
3.2. Relação entre o autor empírico, o autor textual e o leitor	58
3.3. A linguagem icónica e outras tipologias textuais.....	59
3.4. O humor e o diálogo.....	60
CAPÍTULO 3 - PERSPECTIVAS ADULTAS DE PROBLEMAS IDEOLÓGICO-CULTURAIS VIVIDOS PELOS ADOLESCENTES EM ALICE VIEIRA E LUÍSA DUCLA SOARES.....	63
1. Autenticidade adolescente <i>versus</i> hipocrisia adulta.....	68
2. Paridade de género, uma conquista difícil.....	76
3. Culturas modernas: mediáticas, tecnológicas e consumistas, urbanas e globalizadas	81
4. Artes e produtos culturais.....	91
5. A escola e a educação	95
CONCLUSÃO	99
BIBLIOGRAFIA.....	101
ANEXOS	105

**Perspectivas adultas de sonhos e de preocupações adolescentes:
os diários juvenis *A Vida nas Palavras de Inês Tavares*, de Alice Vieira, e *Diário de Sofia & C.ª*, de Luísa Ducla Soares**

INTRODUÇÃO

1. Justificação da escolha do tema

Realizar um estudo no âmbito da literatura juvenil é, por razões de vária ordem, como veremos, uma tarefa que tem tanto de árduo como de atractivo, pois implica, por um lado, problematizar sobre a teoria dos sistemas e o papel desta literatura e, por outro, vincar a identidade literária que a obra juvenil consegue de forma tão ou mais eficaz que a canónica.

Quando nos propusemos estudar dois diários de duas consagradas escritoras portuguesas não pensámos estar perante um campo tão complexo como é o da literatura juvenil, que busca reconhecimento, através de obras em crescente extensão e qualidade, e não a volatilidade de mero produto cultural. Sentimos necessidade de aprofundar conhecimentos e técnicas, porque estamos habituado a lidar com o público-alvo desta literatura (enquanto pai e docente) e a reflectir criticamente sobre o *corpus* a ele destinado. Foi esta necessidade, e também este gosto, que nos levou a querer aprofundar a importância que os dois diários em estudo poderão ter. Procurámos ser original na selecção do género diarístico, uma vez que este reflecte o modo literário mais representativo na literatura juvenil portuguesa, a narrativa, e é aquele que permite, como veremos, uma maior identificação entre o protagonista e o leitor juvenil.

É evidente que a escolha de um tema ligado à literatura provém do gosto pela leitura e pela transmissão desse gosto aos outros, do apreço pela crítica literária e da preocupação com a literacia.

Quanto à selecção da literatura juvenil como objecto de análise, isso decorre em primeiro lugar da necessidade de aprofundar o conhecimento dos mecanismos da construção literária e do interesse desta literatura para o exercício da profissão docente. Muitas horas temos dedicado a actividades de promoção da leitura junto de alunos do 3.º ciclo, na organização e elaboração de provas de leitura, na elaboração e tratamento de dados de questionários a alunos e professores sobre leituras feitas e sugeridas no âmbito do Plano Nacional de Leitura, na selecção de obras a adquirir para a biblioteca escolar e na constante apreciação crítica de obras destinadas ao público juvenil. Deve-se também a escolha deste tema ao facto de termos sido um voraz leitor juvenil, sobretudo de Júlio Verne e Emílio Salgari, paradigmas da ficção científica e do romance de pirataria. Outro motivo prende-se com o desejo de, embora em futuro mais ou menos distante, virmos a produzir obra direccionada ao público em causa. Contribuiu decisivamente para esta opção a leitura do estudo de Teresa Mergulhão intitulado «Literatura para jovens: O palco do Eu», a que tivemos acesso através do portal da Casa da Leitura quando averiguávamos fundamentação teórica para as nossas selecções de obras a ler em sala de aula com os alunos do 3.º ciclo.

Já a selecção do diário juvenil prende-se ao facto de querermos aprofundar o estudo deste género literário, tão em voga desde 2010. A análise incidirá em *A Vida nas Palavras de Inês Tavares* (2008), de Alice Vieira, e *Diário de Sofia & C.^a* (1994), de Luísa Ducla Soares¹, em primeiro lugar, devido ao conhecimento prévio destas obras; em segundo lugar, devido à qualidade e adequação que as mesmas parecem demonstrar para encontrar respostas às nossas interrogações.

2. Objectivos

Nesta nossa dissertação procuraremos, num primeiro momento, reflectir e sintetizar o quadro teórico que envolve o campo da literatura juvenil, enumerar autores e obras relevantes da literatura juvenil portuguesa e também autores e obras de diários juvenis. Procuraremos, num segundo momento, central, analisar comparativamente as perspectivas adultas de sonhos e de preocupações adolescentes nos diários juvenis *A Vida nas Palavras de Inês Tavares*, de Alice Vieira, e *Diário de Sofia & C.^a*, de Luísa Ducla Soares.

Mais detalhadamente, são objectivos da presente dissertação revelar os mecanismos mais comuns da construção diarística assim como as suas funções ou intencionalidades, verificar as semelhanças e diferenças entre dois diários juvenis de sucesso editorial e comparar as duas obras em estudo nos seus mecanismos de maior aproximação ou distanciamento face à visão adulta e à visão adolescente da vida. O que aproxima e afasta os dois diários? Qual o mais conseguido? Porquê?

Procuraremos analisar as estratégias comunicativas, as relações entre jovens e adultos (a protagonista, os companheiros, os amigos e os adultos significativos), as atitudes (aceitação, crítica, rejeição) e os valores subjacentes às obras.

3. Metodologia

O tema escolhido - um vector comum a duas obras literárias - implica desde logo a abordagem comparativista, exigindo-se do estudioso um trabalho de cotejo aturado que veja não apenas semelhanças mas também diferenças². E isso significa, na prática, que ao longo da

¹ Eis as edições que usaremos ao longo desta dissertação: Alice Vieira, *A Vida nas Palavras de Inês Tavares* ou *Diário de quem só quer a paz no mundo e o Brad Pitt*, Caminho, Lisboa, 2008; Luísa Ducla Soares, *Diário de Sofia & C.^a (aos 15 anos)*, ilustrações de Pedro Nogueira, Civilização Editora, Porto, 2006¹¹. As páginas citadas reportam-se a estas edições. Faremos uso das abreviaturas DSC e VPIT para nos referirmos, respectivamente ao livro de Luísa Ducla Soares e à obra de Alice Vieira.

² Cf. Helena Buescu, “Literatura Comparada e Teoria da Literatura: Relações e Fronteiras”, in Helena Buescu *et alii* (org. de), *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Dom Quixote, Lisboa, 2001, pp. 83-86.

nossa pesquisa teremos de trabalhar *pari passu* as duas obras e não operar uma divisão artificial entre as mesmas, tratando primeiro de uma e passando depois para a outra, o que redundaria em duas dissertações e não numa dissertação verdadeiramente comparativista. Esta preocupação de manter em diálogo intertextual, no que concerne ao trabalho crítico, os diários seleccionados deverá manter-se ao longo de toda a estrutura da dissertação. Só assim poderemos realmente verificar em que medida Alice Vieira e Luísa Ducla Soares se aproximam e/ ou distanciam.

Este tema exige, por outro lado, que seja utilizada a metodologia quantitativa, na procura de frequências de processos retóricos bem como de temáticas, o que implica uma abordagem mais imanente ao texto. Também faremos uso da metodologia qualitativa, de crítica literária centrada no próprio texto mas que não olvida a importância do contexto social em que os dois diários surgem, até porque iremos analisar dois diários juvenis com implicações ético-ideológicas e culturais e procuraremos entender, de forma comparativista, em que medida os mesmos reflectem as preocupações das autoras relativamente à sociedade real que retratam. Assim, a análise em causa não se fechará nos textos, mas abrir-se-á, como é exigido pela temática, ao contexto. Assim o defende a semiótica literária pelo menos desde Julia Kristeva e os seus ensaios *Semiotiké* (1968) e *O Texto do Romance. Estudo Semiológico de uma Estrutura Discursiva Transformacional* (1979)³.

Incluirá o nosso estudo diferentes etapas sequenciais. A primeira etapa incidirá na pesquisa bibliográfica geral sobre a literatura juvenil e o género diarístico e modelos anteriores, seguida da leitura analítica dos diários juvenis seleccionados. A segunda abarcará a fundamentação e o estabelecimento de pontes entre conceitos de ordem teórica. A terceira etapa será dedicada à aplicação dos conceitos de ordem teórica ao *corpus* seleccionado com o objectivo de demonstrar as linhas temático-ideológicas e estabelecer pontes de leitura assentes nos códigos técnico-compositivo, cultural, ético-ideológico e estético-estilístico. A quarta e última etapa procurará comparar os dois diários naquilo que os aproxima e afasta, o que torna um dos dois mais conseguido em termos de tradução dos sonhos e preocupações adolescentes (ou não).

³ Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Lisboa, Colibri, 2008, cap. 5 “Processos semiótico-contextuais”, pp. 465-548.

**Perspectivas adultas de sonhos e de preocupações adolescentes:
os diários juvenis *A Vida nas Palavras* de Inês Tavares, de Alice Vieira, e *Diário de Sofia & C.ª*, de Luísa Ducla Soares**

CAPÍTULO 1 - A LITERATURA JUVENIL: ABORDAGEM TEÓRICA INICIAL

1. Para uma definição de literatura juvenil

Definir a literatura juvenil não é tarefa fácil, porque desde logo se levantam vários problemas relacionados com a qualidade literária e com a sua inclusão ou marginalidade face ao cânone literário⁴. Considerar como literatura as obras destinadas a jovens adolescentes ou pré-adolescentes implicaria desde logo centrarmo-nos apenas no policódigo literário e abstrairmo-nos de aspectos como a recepção (crítica especializada, aceitação do público) e as características específicas desta literatura, ou ainda de produto cultural inserido num pacote estético mais amplo de consumo que depende de modas. Desta maneira, será importante desde já referirmos que a literatura juvenil tem um papel importantíssimo dentro do sistema literário, embora uma boa parte das obras se encontre mais próxima da *literatura de massas* ou da *paraliteratura*⁵, desde logo pela faixa etária a que as mesmas se destinam: não nos esqueçamos de que a criança (e o adolescente) só há bem pouco tempo foi reconhecida mundialmente nos seus direitos (a Convenção dos Direitos da Criança foi assinada após a II Guerra Mundial).

As obras desta literatura têm ganho desde a segunda metade do século XX um espaço editorial e comercial cada vez maior, e tem crescido tanto em quantidade como em qualidade. Já a sua globalização e serialização a têm atirado para a prateleira das paraliteraturas. Se as traduções, por um lado, promovem a invasão do mercado editorial português, com ofertas diversificadas de qualidade discutível, por outro, conseguem valorizar os bons escritores portugueses por contraste aqui e além-fronteiras. Contudo, esta mercantilização, que considera o livro um produto cultural, tem vindo a criar modas e a apagar marcas nacionais. Assim sucede em Portugal, que conheceu recentemente o êxito de *Harry Potter*, o qual se estendeu às séries de vampiros e caminha desde o ano passado com os diários juvenis.

Toda esta reflexão nos parece pertinente, porque desde a publicação do ensaio *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e Alteridade* (2001)⁶, de Francesca Blockeel, muito têm evoluído os conceitos de literatura e de cultura, numa época a que muitos chamam pós-moderna, com cruzamentos artísticos, fusões e confusões, acrítica mediática,

⁴ Cf. Harold Bloom, *O Cânone Ocidental* [1994], trad., introd. e notas de Manuel Frias Martins, Temas e Debates, Lisboa, 2002.

⁵ Cf. Arnaldo Saraiva, *Literatura Marginalizada*, Porto, ed. de Autor, 1975, p.105.

⁶ Cf. Francesca Blockeel, *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e Alteridade*, Caminho, Lisboa, 2001.

individualismo, mercantilismo e globalização. A propósito, observemos o que diz Manuel Araújo sobre o impacto da “velocidade social intensíssima” na criança:

A criança vai-se adaptando, vai-se autonomizando, o que, aliado aos meios tecnológicos produzirá aquilo a que se pode chamar um “adolescente precoce”.⁷

Bárbara de Carvalho aprofunda a análise deste impacto na forma como a sociedade actual trata a leitura e os leitores mais novos, afirmando:

Entretanto, a época que atravessamos revela uma assustadora crise de leitura, de boa leitura, entre as crianças e os jovens, por motivos óbvios: a ignorância dos pais que, muitas vezes, mesmo frequentando um alto nível social, não são sensíveis a certos valores; o pragmatismo imediatista que a criança imita inconscientemente; a supervalorização da tecnologia; o condicionamento dos programas de televisão (...) e a sobrecarga imagística que o adulto, num alheamento de perspectiva crítica, despeja sobre a criança, cerceando-lhe a capacidade imaginativa e o interesse pela imagem verbal⁸.

Na mesma linha, Gemma Lluch dá-nos também algumas pistas sobre o perfil cultural do leitor (pré) adolescente actual, que já não aceita o papel dos mediadores escolar e parental no seu crescimento e definição cultural, quiçá numa atitude de rebeldia, quiçá numa atitude de consumismo acrítico inserido numa sociedade excessivamente mediática:

Um leitor cujo modelo contemporâneo se distancia da figura do rapaz raro e solitário para ser substituído por uma pessoa que procura viver novas emoções e que as que encontra no ecrã do cinema, da televisão, do computador ou das páginas de um livro. Quando as encontra num livro, este converte-se num elemento mais de consumo cultural: as suas capas confundem-se com as capas dos CD's musicais, dos DVD's, dos jogos de computador, dos catálogos de moda, das revistas juvenis e todos formam um pacote estético para o deleite do consumo adolescente, [na] lógica do marketing. E esta lógica tem em mente um novo leitor: referimo-nos a um adolescente que já não constrói a sua identidade cultural a partir da pertença a uma cultura ou uma nacionalidade concreta. O novo leitor constrói a sua personalidade através dos seus gostos musicais, o seu canal temático de televisão, a sua tribo, de facto poderíamos definir o tipo de literatura que lerá (...) o novo leitor (...) não é outro que o do consumo de narrativas que circulam tanto pela consola como pela televisão, o livro, o computador ou o cinema.⁹

Lluch afirma ainda que esse leitor adolescente actual nos situa num novo e distinto eixo cultural, citando Martín-Barbero para corroborar a sua afirmação:

O que há de novo hoje na juventude, e que se torna já presente na sensibilidade do adolescente, é a percepção, ainda que obscura e desconcertada, de uma reorganização profunda nos modelos de socialização: nem os pais constituem o padrão ou eixo das condutas, nem a escola é o único lugar legitimado do saber, nem o livro é o centro que articula a cultura.¹⁰

⁷ Manuel António Teixeira Araújo, *A Emancipação da Literatura Infantil*, Campo das Letras, Porto, 2008, p. 112.

⁸ Cf. Bárbara de Carvalho, *A Literatura Infantil*, p. 172, cit. *apud ibidem*.

⁹ Gemma Lluch, «Para Una Caracterización de la Literatura Juvenil Actual», in *Barataria - Revista Latinoamericana de literatura Infantil y Juvenil*, Vol. V, n.º 1, 2008, p.14.

¹⁰ Jesús Martín Barbero, “Jóvenes: comunicación e identidad”, in *Pensar Iberoamérica, Revista de Cultura*, Número 0, Febrero 2002, consultado em <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm> a 4 de Novembro.

A ausência de “tutela do mediador” provocou um novo fenómeno: “é o editor ou o autor que busca o leitor”¹¹. Esta busca sustenta-se, segundo Lluich, em lançamentos editoriais criativos, que geram curiosidade sobre o enredo, “num tipo de comportamento similar ao que aconteceu no século XIX, quando os autores começaram a publicar os seus relatos de uma forma seriada nos periódicos franceses e ingleses”, em que “o êxito dependia da compra da nova entrega, quer dizer, do interesse do capítulo e da necessidade de manter aberta a expectativa”¹². Temos, assim, hoje, dirigidas não ao mediador professor ou pais, mas directamente ao adolescente “interessantes campanhas de promoção do livro”¹³.

Cláudia Pereira, a propósito destes consumos *ao sabor do mercado*, pede aos adultos mediadores e estudiosos que façam “chegar a todos, numa espécie de serviço cívico obrigatório, as suas investigações, as suas avaliações, a sua palavra crítica e formadora”¹⁴ para ajudarem os adolescentes a serem melhores leitores. Diz ainda a autora:

Quando falamos em mercado, em promoções, em tops de vendas, estamos, afinal, a discutir tendências (como na moda?), tarefa que se pode tornar difícil porque ao contrário da máquina puramente comercial, que muito poucas vezes se preocupa com os direitos dos consumidores, o que nos interessa a nós é salvaguardar o produto - objecto literário - mas também o seu destinatário - o jovem leitor. Uma dupla preocupação que nos pode transformar, perigosamente, em controladores de consciências. § Quero com isto dizer que avaliações estéticas deverão ser, sem dúvida, feitas a propósito destes objectos culturais de consumo massivo, não sem contudo tomar em conta a pluralidade de avaliações, característica inerente ao próprio objecto artístico passível de inúmeras interpretações. Alertar para a necessidade de exercitar o espírito crítico, que se põe a funcionar quando se exercem essas avaliações, é que é, a meu ver, uma das nossas principais missões.¹⁵

Na sequência das palavras de Cláudia Pereira, preocupa-nos a marginalidade da literatura juvenil em Portugal em revistas literárias, ainda mais flagrante nos semanários de âmbito nacional. Programas televisivos exclusivamente dedicados a livros e leituras apenas existem em canais pagos; a revista «Malasartes», a única em Portugal dedicada exclusivamente à literatura infantil e juvenil, é de divulgação muito restrita; e as revistas de maior tiragem, «Ler» e «Os meus livros», geralmente não apresentam crítica de obras juvenis¹⁶.

¹¹ *Ibidem*, p. 15.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cláudia Sousa Pereira, «O Affaire da Literatura Infantil e Juvenil», in Fernando Azevedo *et alii* (coord. de), *Imaginário, Identidades e Margens*, Gailivro, Vila Nova de Gaia, 2007, p. 68.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A revista mensal «Ler», do Círculo de Leitores, apresenta a secção *LEITURAS MIÚDAS*, da responsabilidade de Carla Maria de Almeida, e em duas ou três páginas apresenta geralmente sob a forma de resenhas críticas alguns livros infantis, por vezes entrevistas a autores ou por uma ou outra vez crítica a obra de autor consagrado de literatura juvenil. A revista «Os meus livros», também com uma periodicidade mensal e uma tiragem de 12.500 exemplares, apresenta nove páginas na sua secção *JÚNIOR* (entenda-se, infante-juvenil), actualmente da responsabilidade de Andreia Brites, normalmente dedicadas apenas à literatura infantil, onde de certa forma se nota um contraste gritante entre as primeiras oito páginas da secção - subdivididas em “actualidade”, “didácticos” e “primeiras leituras” - e a última - “*top júnior*” - devido ao facto de o *top* apresentar igual ou maior número de obras da literatura juvenil; contraditório, não? Os três programas exclusivamente dedicados a livros em exibição na televisão portuguesa, e que têm a particularidade em comum de passarem em canais pagos, são «Ler+, Ler Melhor» (no ar desde 2008, na RTPN), «Livraria Ideal» (no ar desde 2009, na TVI 24) e «Ah, a Literatura!» (no ar

Francesca Blokeel lamenta profundamente a apatia de Portugal no âmbito da crítica literária às obras destinadas ao público juvenil, citando no seu ensaio palavras da escritora Alice Vieira:

«O meu último livro traduzido para alemão teve um monte de críticas na imprensa de lá; aqui tinha tido uma ou duas.»¹⁷

Vários ensaístas têm abordado a literatura juvenil, quer colocando as obras na periferia do sistema literário a par das paraliteraturas ou das literaturas de massas, quer afirmando a sua instabilidade (tratar-se-ia de um lugar problemático) dentro do mesmo sistema, quer apelidando-a de transição ou ponte entre a infantil e a adulta (uma busca, uma viagem), quer designando-a ainda de mestiçagem ou fusão de linguagens (literária, fílmica e televisiva).¹⁸

Maria Turchi e Larissa Cruvinel buscam a especificidade da literatura juvenil partindo de várias indagações: há uma fronteira entre o que seria a literatura destinada a um público mais amplo e a literatura produzida para jovens leitores? A produção literária para adolescentes é lançada no mercado visando um leitor específico? Será que somente o destinatário pode definir as tendências da literatura juvenil? A questão de escrever para um público juvenil é relevante para todos os escritores? Por outro lado, é possível, ao escrever um livro juvenil, abstrair-se da questão do mercado, das vendas, da necessidade de atrair o adolescente para o livro? Será que a literatura juvenil é simplesmente uma decisão editorial? Há traços exclusivos à literatura juvenil?¹⁹

Turchi e Cruvinel procuram dar resposta às questões colocadas, “porque, muitas vezes, o que a crítica literária legitima como uma obra de qualidade em literatura juvenil não

desde 2010, no *Canal Q*, exclusivo do Meo). Existem, para além destes programas exclusivos, rubricas literárias incluídas em programas de âmbito generalista ou específicos de cultura onde os livros também têm lugar, como é o caso da rubrica “Muito Mais que Livros” (com a duração de oito a dez minutos incluída no programa *Porto Alive*, do *Porto Canal*), do espaço ocupado por Marcelo Rebelo de Sousa ao domingo à noite, no final do «Jornal Nacional» da TVI (onde o professor, após o seu comentário à semana que finda, apresenta várias sugestões literárias) e dos programas «Nada de Cultura» (na TVI 24, com apresentação de Francisco José Viegas), «Câmara Clara» (na RTP 2, com apresentação de Paula Moura Pinheiro, Luís Caetano e Inês Fonseca Santos), «Cartaz Cultural» (na SIC Notícias, com Sílvia Lima Rato) e «Cartaz das Artes» (apresentado por João Paulo Sacadura, na TVI 24). Ainda assim, tal abundância de programas televisivos não corresponde ao crescente espaço editorial da literatura juvenil (obras e autores). Cf. Ana Paula Gouveia, «Livros na caixa mágica revista», in *Os meus livros*, n.º 96, Março de 2011, pp. 30-32.

¹⁷ Alice Vieira, “O dia dos pequenos leitores”, in *Público* 2/4/1994, cit. *apud* Francesca Blockeel, *Literatura Juvenil Portuguesa: Identidade e Alteridade*, p. 35.

¹⁸ Cf. Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva, *Literatura em crescimento: O lugar problemático da literatura juvenil no sistema literário*, consultado em http://195.23.38.178/casadaleitura/portalfbeta/bo/abz_indices/001175_LC.pdf, a 10 de Novembro de 2010; Manuel António Teixeira Araújo, *A Emancipação da Literatura Infantil*, Campo das Letras, Porto, 2008; Fanuel Hanán Díaz, «Literatura juvenil, sobre el filo de una cuerda», in *Barataria - Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, Vol. V, N.º 1, 2008; Gemma Lluch, *Literatura infantil y juvenil y otras narrativas periféricas*, consultado em www.biblioteca.org.ar/libros/134621.pdf, a 12 de Novembro de 2010.

¹⁹ Maria Zaira Turchi e Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel, *Literatura juvenil: em busca de uma especificidade*, XI Congresso Internacional da ABRALIC - *Tessituras, Interações, Convergências - 13 a 17 de Junho de 2008*, São Paulo, Universidade de S. Paulo, consultado em www.abralic.org.br/anais/cong2008/.../LARISSA_CRUVINEL.pdf, a 11 de Maio de 2011.

encontra concordância entre o público leitor”²⁰. As autoras remetem para Ceccantini, que reflectiu sobre a especificidade da literatura juvenil, ao realizar uma comparação entre dois grupos de obras do escritor brasileiro João Ubaldo Ribeiro, um constituído por narrativas escritas para jovens e o outro por obras escritas para adultos em que a adolescência e a infância aparecem em primeiro plano. Ceccantini afirma que “João Ubaldo considera que sua primeira obra juvenil *Vida e paixão de Pandonar, o cruel* não é atractiva para o jovem leitor, apesar de ter sido escrita para ele” e que, ainda assim, a mesma recebeu em 1993 o Prémio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, “deixando claro que para os críticos literários a obra de João Ubaldo é uma obra juvenil de qualidade.”²¹ Conhecemos no nosso país um caso semelhante, com Alice Vieira e *Um fio de fumo nos confins do mar*, de obra destinada ao 9.º ano de escolaridade, que normalmente os alunos rejeitam (apesar de oferecida com o manual escolar), devido à sua complexidade narrativa (até para o público adulto) e densidade cultural (desajuste cultural e etário: por exemplo, referências descontextualizadas à diva da ópera Maria Callas e programa televisivo “Ponto de Encontro”). Esta proposta do Plano Nacional de Leitura contrasta com a omissão de outras obras mais adequadas ao público juvenil, como é o caso de *Uma chuvada na careca*, de Alexandre Honrado, de uma editora não protegida pelo referido plano.

Turchi e Cruvinel, na linha de Ceccantini e do estudo deste sobre a obra de João Ubaldo, apontam ainda mais algumas diferenças em relação ao cânone adulto: nas narrativas escritas para jovens os personagens adultos ficam em segundo plano; existe um uso mais livre da fantasia, enquanto os romances escritos para adultos são mais veristas; as alusões sexuais são excluídas; existem algumas simplificações, ainda que a linguagem continue rica e se use abundantemente o intertexto, a ironia e o humor²². As mesmas estudiosas brasileiras apontam, todavia, noutra direcção, a linha de pensamento de Sandra Beckett, que analisou depoimentos de escritores franceses consagrados convidados pelas edições Gallimard para publicar obras literárias destinadas aos adolescentes.

Sandra Beckett, em *De grands romanciers écrivent pour les enfants* (1988), analisa obras de Tournier que inicialmente foram escritas para adultos e posteriormente adaptadas e publicadas para o jovem leitor e na “comparação entre essas obras observa que os textos destinados aos jovens leitores não perdem em complexidade, são apenas diferentes e, segundo a pesquisadora melhores” e “argumenta que todos os escritores entrevistados [Le Clézio, Michel Tournier, Margurite Yourcenar, Henri Bosco e Jean Giono] já lançaram os seus livros para jovens em um estágio mais avançado das suas carreiras e que as obras juvenis demonstram um estágio mais maduro, uma evolução rumo a uma escritura mais límpida e melhor desenvolvida” e “acredita que a evolução da literatura juvenil demonstra que há uma crescente complexidade

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cf. João Ceccantini, *Vida e paixão de Pandonar, o cruel de João Ubaldo Ribeiro: um estudo de produção e recepção*, cit. *apud ibidem*.

²² *Ibidem*.

na obra desses autores estudados em relação aos escritores que lançaram seus livros nas décadas anteriores”²³. Considera ainda Sandra Beckett que acresce um ganho de legitimidade na literatura juvenil quando escritores consagrados se dedicam a publicar romances juvenis e que quanto mais a literatura para jovens ganha em complexidade “rompendo com o rótulo de uma literatura menor”²⁴ mais desaparecem as fronteiras entre a literatura juvenil e o cânone adulto, ao imitá-lo e ao ter como referência os seus padrões.

Turchi e Crunivel consideram então que não há grandes diferenças entre as obras escritas para adultos e as obras destinadas a adolescentes, ou porque não querem minorizar a sua arte destinada a seres completos nas suas capacidades (e não em formação), ou porque desejam certamente ser lidos por um público mais alargado, considerando que existe apenas uma literatura. Também o consenso entre escritores e editoras sobre o que seja a literatura juvenil é uma questão complexa, porque para algumas editoras determinadas obras não se encaixam nos padrões de livros destinados a adolescentes, o que pode corresponder, na perspectiva de Sandra Beckett, a uma “indefinição propositada como estratégia para alcançar um público mais vasto”.

As mesmas pesquisadoras brasileiras socorrem-se de Daniel Delbrassine, que, em *Le roman pour adolescentes aujourd’hui: écriture, thématiques et réception* (2006) e também no ensaio *Évolution récentes du marché du roman pour la jeunesse* (2002), busca compreender os rumos que tem tomado a produção da literatura juvenil na contemporaneidade. Na base de Delbrassine, as ensaístas brasileiras reafirmam a sua posição relativamente à especificidade da literatura juvenil, que “não se restringe às obras publicadas para o jovem leitor”, pois existe “todo um sistema em torno dessa produção, um mundo à parte em relação à literatura geral: crítica especializada, livrarias especializadas, eventos ligados à divulgação das obras voltadas para o público juvenil”, revelando a literatura juvenil como um campo de “confluências entre a literatura, a educação e as estratégias comerciais”²⁵. Sandra Beckett pensa que a legitimação da obra juvenil passa pela crítica positiva numa revista de literatura geral e considera que, após estudo comparativo entre obras publicadas inicialmente para adultos e posteriormente adaptadas para o público jovem, existiu uma reformulação e não uma simplificação, continuando a existir o emprego de procedimentos narrativos complexos, não havendo uma redução sistemática do tamanho da frase nem da dificuldade do léxico nem diferenças significativas ao nível semântico, pelo que não existe uma escritura menor na literatura juvenil. Simplesmente, esta literatura apresenta estratégias para atrair o leitor em formação para a vida, uma “preocupação em formar o leitor para ser capaz de resolver os seus conflitos íntimos e reflectir sobre a realidade social”, onde os ideais educativos não consistem em aprendizagens escolarizadas nem em leis morais determinantes dos comportamentos do aprendiz, “mas que

²³ Cf. Sandra Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, cit. apud *ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Josée Geffard-Lartet, *Le roman pour ados une question d’existence*, p. 29, cit. apud Daniel Delbrassine, *Évolutions récentes du marché du roman pour la jeunesse*, cit. apud *ibidem*.

actuam com o intuito de formar o iniciante para que ele possa buscar uma harmonia entre o seu eu e o mundo circundante”²⁶, afinal um dos maiores pilares ideológicos desta literatura.

Após estas reflexões preambulares sobre o perfil do leitor juvenil e a cultura hodiernas, a raridade de críticas literárias sobre literatura juvenil no nosso país e a alteração dos mediadores, detenhamo-nos agora noutras questões.

Centremo-nos em primeiro lugar no destinatário do livro juvenil. Segundo Francesca Blockeel, o público-alvo da literatura juvenil é o pré-adolescente e o adolescente, abrangendo uma faixa etária não inferior a “9 anos”²⁷ e não superior a catorze. Isto porque, pensamos nós, é a partir dos catorze anos que o jovem deixa de se rever nos protagonistas das obras juvenis com os quais se identificava antes, ou então a influência da escola ou das modas ou de adultos, com a ajuda dos *media* ou de campanhas das editoras e livrarias, faz esse jovem interessar-se pela literatura não juvenil. Porém, este escalonamento etário poderá não ser pacífico, uma vez que David Pinto Correia ao procurar averiguar a pertinência da distinção entre literatura infantil e juvenil esbarrou com o “critério dos serviços bibliotecários da Fundação Calouste Gulbenkian”, segundo o qual a literatura juvenil “devia ser entendida como a produção destinada aos jovens dos 12 aos 16 anos”²⁸, portanto um critério do promotor da leitura. Ora, nós sabemos que a literatura juvenil tanto pode ser entendida como aquela que os jovens efectivamente lêem ou como aquela que por autores e/ ou editores lhes é destinada. Também Maria de Fátima Albuquerque afirma que “em termos etários, podemos considerar que a Literatura Juvenil se dirige a um público de idade superior aos doze anos”²⁹, altura em que os pré-adolescentes se começam a aproximar da adolescência e a racionalizar, criticar e seleccionar as experiências vividas. Quanto aos promotores editoriais, este critério nem sempre é claro, pois nem todos tentam distinguir nos seus catálogos literatura juvenil de literatura infantil (muitos criam a etiqueta “infanto-juvenil”³⁰). O Plano Nacional de Leitura, apesar de bastante escalonado, dá a entender, através das listas de sugestões de leitura autónoma, que distingue leituras apropriadas para alunos do 2.º ciclo (5.º e 6.º anos) e do 3.º ciclo (7.º, 8.º e 9.º anos), mas não permite, por vezes, perceber os critérios que colocaram determinadas obras num ciclo (de pré-adolescentes) e não noutra (de adolescentes).

A propósito do público-alvo preferencial desta literatura, o aspecto mais relevante, e que se prende à necessidade de o tornar leitor, e do ponto de vista editorial consumidor, é o facto de levar o jovem a sentir-se identificado através de mecanismos elaborados para permitir a fruição estética.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Francesca Blockeel, *Literatura Juvenil Portuguesa: Identidade e Alteridade*, pp. 18-19.

²⁸ Cf. João David Pinto Correia, *Literatura Juvenil / Paraliteratura*, cit. *apud* Maria do Sameiro Pedro, *Tendências da Narrativa Juvenil*, consultado em www.eseb.ipbeja.pt/sameiro/publica.html, a 28 de Outubro de 2010.

²⁹ M^a de Fátima Mamede de Albuquerque, verbete “LITERATURA JUVENIL” consultado in *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, em <http://www.edtl.com.pt/>, a 26 de Outubro de 2010.

³⁰ Consultámos *online*, a propósito, os catálogos das editoras mais conhecidas e retirámos as nossas conclusões.

O adolescente, que já não se revê no mundo da criança e que pretende aceder ao mundo adulto, vai, num fenómeno de alternância entre vivências pessoais fechadas e vivências abertas ao mundo dos outros e dos adultos, sentir nas obras a ele destinadas, e com as quais normalmente se identifica, uma passagem da inocência à experiência, num processo de revelação do funcionamento do mundo dos adultos. Diz Fanuel Díaz a este propósito que “a passagem da inocência à experiência [é um] processo que serve de base a grande parte da narrativa juvenil”³¹. E acrescenta ainda:

Muitos críticos assinalam como a passagem da inocência à experiência, processo que serve de base a grande parte da narrativa juvenil. Muitos adolescentes que protagonizam estes relatos padecem de alguma maneira de uma transformação que os inicia no mundo dos adultos como ocorre em numerosos rituais que se praticam em diferentes tempos e culturas (...) § De alguma forma, mediante um processo gradual ou de uma maneira abrupta, os protagonistas juvenis passam da inocência à experiência, não só porque em grande parte destas novelas ocorre neles um crescimento que os dota de ferramentas para se integrarem no mundo dos adultos mas também porque obtêm um conhecimento do mundo que antes não tinham.³²

Fanuel Díaz, no mesmo artigo, salienta a necessidade de equilíbrio “para continuar a vida”³³. Porém, a “viagem que se faz”, e que é “metáfora da exploração psíquica, necessária para alcançar um crescimento interno”³⁴, pode por vezes levar à fuga, à evasão das personagens, ao abandono do cenário nas narrativas juvenis e conseqüentemente o mesmo pode acontecer ao leitor, porque as experiências podem ter sido devastadoras.

E a mesma autora conclui que a literatura juvenil é uma *literatura ponte*, “ponte entre as leituras de infância e aquelas que fazemos como adultos”, que colocam “o leitor sobre o fio de uma corda sobre a qual tentamos manter o equilíbrio desse mundo seguro que estamos deixando para trás e também ajudam a realizar esse trânsito necessário para crescer”³⁵.

Por conseguinte, na literatura juvenil, o leitor, um ser em fase de construção e de consolidação da sua personalidade, identifica-se, em primeiro lugar, com as personagens das obras que lê, porque estas costumam ter aproximadamente a mesma idade e vivem problemas emocionais e de relacionamento semelhantes, únicos para o jovem que lê, havendo ainda a abordagem muito comum de problemas geracionais. Essa identificação imediata acontece, em segundo lugar, porque, segundo Teresa Mergulhão, “nem sempre o diálogo entre gerações é significativo e/ ou possível”³⁶, o que leva os adolescentes à retracção e ao silenciamento e,

³¹ Fanuel Hanán Díaz, «Literatura juvenil, sobre el filo de una cuerda», in *Barataria - Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, Vol. V, N.º 1, 2008, p. 4.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 8.

³⁶ Teresa Mergulhão, *Literatura para jovens: O palco do Eu*, consultado em www.casadaleitura.org/.../ot_literatura_para_jovens_o_palco_do_eu..., a 20 de Outubro de 2010, p. 1.

consequentemente, a um “percurso de deambulação no interior de si mesmos em busca da sua identidade e de uma maior consciencialização do seu existir”³⁷.

Para além desta identificação do jovem leitor com as personagens das obras juvenis, ou como diria Daniel Pennac, “amar os heróis dos romances”³⁸, e, acrescentaremos nós, e odiar os vilões, as estratégias mais eficazes são aquelas que se manifestam pela presença obsessiva do “eu”.

Concretizando, o discurso enunciativo na primeira pessoa permite a identificação entre o leitor juvenil e o narrador também juvenil e, desde logo, uma identificação do mesmo leitor juvenil com o autor que usa a mesma linguagem juvenil como estratégia para o cativar, demonstrando o escritor uma comunhão de pensamento com o leitor. Esta estratégia “potencia a instauração de um clima de cumplicidade e de entendimento entre sujeitos textuais e empíricos, permitindo ao leitor encontrar, no silêncio da página, o espaço íntimo de uma comunhão”³⁹.

Lluch aponta as vantagens deste discurso narrativo de primeira pessoa:

Além de facilitar um ritmo narrativo e aproximar os acontecimentos ao leitor, (...) a eleição deste narrador (...) permite ao leitor tomar os olhos do narrador-protagonista, sentir e viver com ele o medo, a angústia, o cansaço, o amor, o desejo e as múltiplas sensações que ali aparecem. Aquilo que tantas vezes ao longo da história da humanidade as narrações propuseram: novas sensações, novas vidas.⁴⁰

Podem completar esta estratégia do “eu”, segundo Mergulhão, “o recurso à dialogização do monólogo”, “o recurso à memória e à retrospecção” (analepse), incursões no passado ou recuperações do mesmo pelo narrador que vincam a importância que determinados factos tiveram numa altura crucial da sua vida, e ainda “a insistente utilização da interrogação retórica”⁴¹. Este último mecanismo atesta melhor “a necessidade do eu se projectar no discurso e de encontrar respostas para as questões existenciais e identitárias que continuamente se lhe colocam no presente” e o “dialogar consigo próprio”, que “significa desdobrar-se funcionalmente em duas pessoas gramaticais [um “eu” e um “tu”] e adoptar diferentes pontos de vista, o do eu, emotivo e sensível, e o do outro, racional e objectivo, que assumem alternadamente quer a função de emissor quer a função de receptor”, numa “oscilação entre a solidão da própria voz e a necessidade de criar outro para o diálogo”⁴².

Outro mecanismo, que, pensamos nós, aproxima a narração juvenil da narração audiovisual ou cinematográfica, é o emprego do presente do indicativo (presente histórico,

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Daniel Pennac, *Como um Romance*, Porto, Edições ASA, 14.ª ed., 2006, p.157.

³⁹ Teresa Mergulhão, *Literatura para jovens: O palco do Eu*, p. 9.

⁴⁰ Gemma Lluch, *Literatura infantil y juvenil y otras narrativas periféricas*, consultado em www.biblioteca.org.ar/libros/134621.pdf, a 12 de Novembro de 2010.

⁴¹ Teresa Mergulhão, *Literatura para jovens: O palco do Eu*, p. 5.

⁴² *Ibidem*, p. 4.

utilizado também para criar maior realismo), atestado por Ceccantini⁴³ e descrito por Turchi e Cruvinel⁴⁴:

O estudioso observa ainda que as obras do escritor baiano produzidas especificamente para jovens apresentam algumas particularidades, como o emprego do tempo verbal no presente do indicativo.

Nas obras escritas para adultos há o emprego do pretérito perfeito ou imperfeito do indicativo. (CECCANTINI, 1993, p. 225)

Ceccantini acredita que a recorrência no uso do presente não é casual e evidencia o “quanto a pré-determinação do público acaba por interferir no processo criativo de um autor independentemente de que suas escolhas, quer no campo da forma quer do conteúdo, sejam mais ou menos conscientes.” (1993, p. 226)

Ao adotar o tempo presente, há uma maior aproximação com o jovem, visto que a história se desenvolve diante dos seus olhos, levando a uma maior identificação do leitor com a trajetória da personagem.

Lluch, analista do discurso especializada em narrativas orais, (para)literárias e audiovisuais dirigidas a crianças e jovens, apresenta de forma clara os mecanismos paratextuais e discursivos desta literatura e ajuda a distinguir a literatura juvenil da paraliteratura. De facto, Lluch contrapõe, através de características extremas, literatura canónica e paraliteratura⁴⁵ como forma de mostrar que as obras juvenis apresentam características paraliterárias, se aproximam ou afastam ou não passam de paraliteratura (cf. Anexo I). A noção de paraliteratura está associada ao problema da originalidade (repetição de uma série de características e relativa novidade), ao qual andam associadas as noções de série e ciclo. Ora, estes conceitos andam muitas vezes associados à literatura juvenil, tanto porque os estudiosos associam as obras de ficção científica e os romances ou novelas policiais aos leitores juvenis como porque uma boa parte das obras destinadas aos jovens se pode efectivamente arrumar na prateleira das paraliteraturas.

Lluch considera que, ao nível paratextual, a obra paraliterária é inequivocamente distinta da literária, quer pela sua “apresentação, coberta com ilustrações e cores estridentes que a diferenciam da sobriedade habitual nos formatos das colecções literárias”, quer pelos “títulos e outros paratextos linguísticos restritos e repetitivos que jogam amiúdo com a emotividade”⁴⁶ (o coitadinho, o fofinho, o esquisitóide, o terrível, o monstruoso). É comum encontrar no formato e nos paratextos uma relação directa com o conteúdo da obra de tal forma que “o livro antecipa ao leitor os acontecimentos que acontecerão no relato, adiantando-lhe o que encontrará, para acozá-lo e para que o contrato de leitura que o texto realiza com o leitor fixe as cláusulas e as condições de forma clara antes de iniciar o acto de

⁴³ Tese de mestrado de João Luís Ceccantini intitulada “*Vida e Paixão de Pandonar, o cruel* de João Ubaldo Ribeiro: um estudo de produção e recepção” (1993).

⁴⁴ Cf. Maria Zaira Turchi e Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel *Literatura juvenil: em busca de uma especificidade*.

⁴⁵ David Rudd, *Enid Blyton and the Mystery of Children’s Litterature*, cit. apud Gemma Lluch, «Mecanismos de Adicción en la Literatura Juvenil Comercial», in *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, n.º 3, 2005, p. 139.

⁴⁶ Gemma Lluch, *Literatura infantil y juvenil y otras narrativas periféricas*, consultado em www.biblioteca.org.ar/libros/134621.pdf, a 12 de Novembro de 2010.

leitura”⁴⁷. Há, pois, uma busca esforçada do leitor, um esforço visível tanto por parte do editor como do autor, quer ao nível do discurso, quer ao nível das táticas comerciais, pela fusão, hibridação ou intercâmbio com as narrativas populares (orais) e audiovisuais.

A mesma autora considera, após reflexão sobre o nível paratextual, que também o nível discursivo permite clareza na produção de significados e também um relaxamento na leitura e consequentemente prazer estético, embora por vezes conduza a uma leitura unívoca.

A ensaísta conclui, após esta contraposição entre literatura e paraliteratura, que a literatura juvenil actual pode ser definida através da fusão entre diferentes modelos narrativos, desde o canónico, ao comercial ou popular, ao televisivo e ao cinematográfico, o que a ajuda a situar num “lugar privilegiado no actual sistema literário” por ter conseguido renovar-se ao reutilizar, copiar e adaptar o que considerou apto, quer da literatura canónica, quer da paraliteratura.

Arnaldo Saraiva revela outra interpretação de paraliteratura, mais sociológica, ao considerar que, por vezes, a catalogação de determinada obra pela crítica institucional obedece mais a critérios literários e culturais elitistas do que propriamente a critérios de qualidade e originalidade.

É comum no meio editorial a publicação de obras clonadas imitando a maneira de escrever, o tipo de personagem, o género, *na onda* do êxito de uma obra inicial, pelo que, segundo Lluch, o binómio “produto mãe”/ “clone” corresponde em absoluto ao binómio “literatura”/ “paraliteratura”⁴⁸. Por exemplo, a obra *Crónicas de Nárnia* é clone de *Harry Potter* e à obra *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, corresponde o clone *Eragon* e a sua continuação, *Eldest*⁴⁹. Segundo a mesma estudiosa, a todos os clones exemplos do tipo “fantasia épica” situados na tradição criada por Tolkien e Jackson, C. S. Lewis e mantida por J. K. Rowling e cujo tema apresenta características similares de estrutura, argumento, tipo de conflito, personagens, cenários e estilo se chama *tipo-tema*⁵⁰. Por outro lado, temos outra forma de clonagem que a mesma estudiosa designa por *tipo-autor*, comum na literatura juvenil e que anda associado também ao conceito de série⁵¹, porque a primeira obra de uma colecção funciona como original e as restantes são clones que reproduzem as mesmas características discursivas, como é o caso das obras das colecções «Os Cinco», «Os Sete» e «As Gémeas», de

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Gemma Lluch, «*Mecanismos de Adicción en la Literatura Juvenil Comercial*», in *ibidem*, p. 141.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 140-141.

⁵¹ Segundo Maria Madalena da Silva, “a organização em série, de que são exemplos, na literatura portuguesa actual, obras como *Uma Aventura* de Isabel Alçada e Ana Maria Magalhães, o *Clube das Chaves*, de Maria Teresa Maia Gonçalves e Maria do Rosário Pedreira, *O Bando dos Quatro*, de João Aguiar, é a que mais tende para os esquemas de repetição”, define-se “pela reiteração de esquemas, pela descontinuidade entre intrigas, cuja estruturação é, em todos os casos, análoga, e pela ausência de uma ligação cronológica que permita a transformação e evolução dos mundos criados”. Cf. Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva, *Literatura em crescimento: O lugar problemático da literatura juvenil no sistema literário*, Lisboa, Casa da Leitura/ Gulbenkian, p. 6.

Enid Blyton, ou das obras da colecção «Uma Aventura», da dupla Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. Se não é difícil classificar como literária a obra matriz e as restantes como paraliterárias, já classificar como paraliterárias as obras (de qualidade) de um ciclo⁵² produzidas normalmente por um mesmo autor não será provavelmente correcto, pois se na série a novidade é relativa, no ciclo, a inovação, que traduz originalidade, constrói-se sobretudo pela ampliação dos mundos ficcionais e do crescimento do herói. Todavia, Maria Madalena da Silva diz que essa organização de obras em vários volumes, mesmo em série, à semelhança da divisão em episódios nas narrativas audiovisuais da televisão ou do cinema, não deve ser tomada *a priori* como concessão à facilidade e à simplificação redutora. Sabe-se que o sonho de qualquer produtor de cinema, de televisão ou editor é que o leitor ou espectador se fixe no relato para mantê-lo preso até ao último *frame* ou à última página. Caso esta acção aconteça, está criado um leitor ou um espectador que procurará novos relatos do mesmo tipo, do mesmo autor ou as continuações do já desfrutado.

A forma como se consegue originalidade pode então ajudar-nos a perceber melhor quando estamos perante literatura juvenil ou paraliteratura juvenil, embora tenhamos de entender que, para além da criatividade artística, que busca inovação e renovação tão “necessárias à expressão múltipla de visões do mundo, criando obras que se pautam pela qualidade e pela originalidade”, o leitor também necessita da “repetição - subjacente às convenções literárias, às normas dos géneros e aos paradigmas do gosto de cada época -”, uma repetição que tranquiliza e facilita a leitura⁵³, pois “sem essa sensação de reconhecimento a obra literária seria mesmo ininteligível e inconcebível”⁵⁴. Além disso, que obra consegue de todo ser absolutamente original, como nos alertou Harold Bloom em *A Angústia da Influência* (1973)?

Importa agora demarcar o modo literário ao qual nos referiremos doravante e do qual já tínhamos, de certa forma, dado conta ao iniciarmos o nosso trabalho. Quando falamos em literatura juvenil, não nos referimos nem ao modo lírico nem ao dramático, mas sim ao narrativo, normalmente designado por novela juvenil, devido à extensão destas obras. Passemos de seguida à identificação de alguns critérios que nos ajudam a distinguir melhor a obra literária juvenil da infantil e da adulta.

⁵² Maria Madalena da Silva, a partir da obra *D’Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre* de Anne Besson, afirma o seguinte: “o ciclo caracteriza-se pela continuidade, estabelecendo uma temporalidade partilhada que permite e justifica a expansão e aprofundamento do universo da diegese. No ciclo, embora cada uma das partes possibilite uma leitura independente, é estabelecida uma continuidade que só se completa no todo.”; “a organização cíclica baseia a sua continuidade numa distensão temporal que permite a evolução do universo criado e o envelhecimento do(s) herói(s) ou a sucessão de várias gerações de uma linhagem heróica (como acontece na trilogia *O Ceptro de Aerzis* de Inês Botelho, que retrata três gerações de mulheres ligadas ao destino do fantástico país dos elfos e das fadas.” (Cf. *Ibidem*).

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Segundo R. Wellek e A. Warren, na sua *Teoria Literária*, “o prazer que uma obra literária instila no homem é composto por uma sensação de novidade e por uma sensação de reconhecimento (...) O esquema inteiramente habitual e repetido é maçador; a forma inteiramente nova será ininteligível - é mesmo inconcebível”. Cit. apud *Ibidem*.

O primeiro critério a ter em conta é o da ilustração. Enquanto nos livros infantis, sobretudo os álbuns, as imagens dominam as páginas, de forma total ou alternada, nos livros destinados ao público adulto estas estão ausentes. Normalmente, nos livros cujo público-alvo é o juvenil pré-adolescente (10-12 anos) ainda aparecem as ilustrações de tantas em tantas páginas, tornando-se ausentes nas obras destinadas ao público entre os 13 e os 14 anos. Podemos assim considerar que esta marca da ilustração normalmente é própria das obras destinadas ao público infantil e não ao jovem ou adulto.

Outro critério que distingue uma obra juvenil de uma obra infantil ou de uma adulta é certamente a extensão. Normalmente, uma obra destinada a crianças cinge-se a poucas dezenas de páginas. Já uma obra destinada a um público juvenil normalmente apresenta mais de 100/150 páginas e menos de 250, embora, como assinala Maria Madalena da Silva, “a literatura para os mais jovens [inclua] hoje obras de crescente extensão e investimento criativo, particularmente pela assimilação de caracteres dos meios audiovisuais”⁵⁵. A título de exemplo, onze livros (num total de doze) da colecção *Livros de António Mota* (Gailivro) apresentam em média 181 páginas (três livros entre 100 a 150 páginas, cinco entre 150 e 200 páginas, dois entre 200 e 250 páginas e um mais de 250 páginas) e vinte e um livros (num total de vinte e quatro) da colecção *Obras de Alice Vieira* (Caminho) apresentam em média 148 páginas (duas com menos de 100 páginas, sete entre as 100 e as 150, onze com 150 a 200 páginas e uma com mais de 200 páginas). Já as obras da colecção de aventura, descoberta e viagem *Os Primos*, de Mafalda Moutinho, com óptimas ilustrações de Umberto Stagni (Dom Quixote), com nove volumes publicados entre 2000 e 2011, apresentam em média 212 páginas.

Um terceiro critério específico da literatura juvenil diz respeito às temáticas, que andam normalmente associadas à aventura ou à descoberta do “eu” e do mundo, à superação das dificuldades, ao amor, à amizade, à luta pelo conhecimento do papel dos jovens na sociedade, ao confronto entre o Bem e o Mal em percursos épicos de crescimento e de afirmação, de sentido para a vida, procurando “o percurso vital do herói em busca de um sentido para o futuro que engloba o passado sobre o qual se constrói a sua identidade”. Nesse caminho geram-se “tensões entre desespero e confiança, tranquilidade e desassossego”, “na busca de um equilíbrio final”⁵⁶, que levam à reflexão e à resolução dos conflitos. São também abordados os temas do sexo, da droga e da morte. A revolta, a inocência, a incompreensão, as inquietudes de ordem existencial, psico-emotiva e relacional, a adaptação e também o humor / o ridículo e a fantasia são temáticas frequentes. Muitas são comuns à literatura em geral ou adulta.

⁵⁵ Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva, *Literatura em crescimento: O lugar problemático da literatura juvenil no sistema literário*, p. 1.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 8.

Um outro critério diz respeito aos géneros mais comuns da literatura juvenil, onde encontramos sobretudo as novelas da vida real, de aventura e de mistério, os diários, o teatro, a ficção científica ou a novela fantástica.

A mesma autora considera, após reflexão sobre o nível paratextual, que também ao nível discursivo, através de mecanismos muito bem engendrados, a literatura juvenil actual permite clareza na produção de significados e também um relaxamento na leitura e consequentemente prazer estético, embora por vezes conduza a uma leitura unívoca.

Vejam, ainda, as características discursivas e de estruturação narrativa da literatura juvenil actual identificadas por Lluich, como o tipo de narrador, as personagens ou o modo de expressão predominante bem como os respectivos mecanismos que mais contribuem para a adesão do leitor: os mecanismos de identificação e o tipo de ideologia proposto. São estes mecanismos, como o predomínio do diálogo sobre a narração e a descrição (esta praticamente ausente), o relevo do narrador não na relevância mas na gestão do tempo e da informação que caracterizam a narrativa destinada ao público (pré-)adolescente. São livros que se caracterizam da seguinte forma:

O mecanismo discursivo mais potente é o diálogo que ocupa boa parte da narração: consegue um ritmo narrativo rápido que dá a sensação ao leitor de que os eventos acontecem em “tempo real”, aproximando a leitura ao ritmo das narrações audiovisuais onde tudo ocorre diante dos olhos do espectador; permite o uso da metalinguagem, quer dizer, o diálogo deixa que a personagem possa rectificar, esclarecer ou matizar sobre a progressão; e introduz o ideótipo da personagem e, sobretudo, a sua cosmovisão, a sua forma de conceptualizar o mundo.

O espaço da descrição reduz-se a pequenas sequências abstractas e convencionais que ocasionalmente podem aparecer no início do relato ou em passagens curtas capsuladas.

O espaço do narrador reduz-se mas aumenta a sua importância: conta eventos que aconteceram num passado muito próximo, sabe tudo o que viveu controlando a informação e dosificando-a para aumentar a concentração do leitor.

A função mais importante do narrador é a gestão do tempo e do interesse do leitor através do “narrador intrometido” que pergunta e cria expectativas sobre o que conta acrescentando curiosidade e acelerando o ritmo.

O narrador conta factos e exclui os detalhes, descrições ou reflexões que provoquem uma pausa ou uma desaceleração do ritmo narrativo de forma que se evita a reflexão enquanto se propicia a ligação ao relato.

Todos os mecanismos anteriores seguem a “regra do eu” (Thaler 2002: 160): “fundir o «eu» do autor (imitando o adolescente), do leitor (imitando o adolescente) e da personagem-narrador (imitando o adolescente), dentro de uma santa trindade narrativa”, um mecanismo que favorece o jogo da confiança e logicamente da identificação.

(...) estas narrações propõem convenções de leitura que são fáceis de seguir pelo leitor porque as reconhece através da experiência que ganha com livros similares.⁵⁷

Montesinos⁵⁸ caracteriza ideologicamente a literatura juvenil como uma literatura que permite não só uma leitura lúdica como também, em anos fundamentais para formar o hábito leitor, uma leitura didáctica com actividades favorecedoras do pensamento crítico,

⁵⁷ Gemma Luch, *Para una caracterización de la literatura juvenil actual*, in *Barataria - Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, Volumen V, N.º 1, 2008, pp. 17-18.

⁵⁸ Julián Montesinos Ruiz, *Necesidad y definición de la literatura juvenil*, CLIJ, n.º 161, Barcelona, 2003, pp. 28-36.

contribuindo desta forma para formar leitores entre os 12 e os 17 anos, e que, tanto numa perspectiva educativa como literária, deve possuir um léxico adequado à competência leitora dos alunos e deve ser experiencial (uma educação mais que um ensino da literatura) no sentido de que influi na vida dos alunos ao mostrar conflitos próprios da juventude e por isso apta para jovens, propiciar um diálogo inteligente entre o leitor e o livro e contribuir assim para a formação do pensamento crítico e estético dos alunos, fugir da moralização já que toda a literatura deve criar mundos estéticos e autónomos de significado não linear mas fragmentária e ágil, ser uma literatura de transição e não substituta da clássica, ter como seus destinatários naturais os alunos, contribuir para a formação dos jovens para melhorar as competências comunicativa e literária, ter qualidade literária, deixar a sua condição invisível aos olhos da crítica (elitista), procurar a indagação sociológica e não se recusar a abordar temas controversos.

Cervera, ao considerar a literatura juvenil uma literatura de transição, afirma que as classificações editoriais, embora orientem o leitor, os pais ou o mediador, não são o aspecto mais relevante desta literatura, mas sim os temas e o tratamento dos mesmos. O mesmo autor, ao distinguir a literatura juvenil da infantil, considera que a literatura infantil tematicamente se orienta cumprindo o papel de descoberta e desenvolvimento da criança no seu próprio ser em todos os aspectos em etapas sequenciais (descoberta de si mesmo, descoberta dos humanos à sua volta, descoberta do meio material/ físico, descoberta e aceitação de da possível existência de outras realidades fora do marco abarcado por ele), considerando que a experiência vital é mais reduzida e portanto as suas referências são mais limitadas e que, por isso, “cumpre funções de iniciação, estímulo e de regulação da sua conduta em relação às realidades descobertas” mas onde “tudo está relacionado consigo mesma”⁵⁹. Já na (pré-) adolescência essa descoberta alarga-se aos outros, ao mundo que a rodeia de forma progressiva num “processo de desenvolvimento psíquico [que] avança até à capacidade de racionalização” bastante explícita, embora a (pré-) adolescência não seja apenas “o período de iniciação crítica como vai acompanhada também de insegurança, ansiedade e até temores e ódios” e, apesar do desenvolvimento da “capacidade crítica e autocrítica que aceleram a sua [do adolescente] maturação”, “as atitudes egocêntricas permanecem com força inclusivamente até aos 14 anos”⁶⁰. Cervera considera, assim, que a palavra transição aponta para uma fase de descoberta do eu nas vertentes da família, da própria personalidade, do sexo e às vezes da religião e que “enquanto na infância a criança sente medo e angústia perante a possibilidade de afastamento em relação à família ou privada dela, agora, na adolescência, o jovem critica a própria família e considera que os pais já não são garantia mas tornam-se motivo de inquietação para ele, o adolescente sente-se incompreendido, experimenta a rebeldia e pode chegar a envergonhar-se dos pais. Do egoísmo inconsciente da etapa anterior passa ao desejo de afirmar a sua própria

⁵⁹ Juan Cervera Borrás, *La literatura de transición*, consultado em www.cervantesvirtual.com/.../p0000001.htm, a 14 de Novembro de 2010.

⁶⁰ *Ibidem*.

personalidade, ainda que não de forma menos egoísta”⁶¹. O jovem vai, progressivamente, reflectindo sobre a experiência e a realidade, vai passando “da inocência à experiência” reflectidamente, age para se relacionar e abre-se ao mundo⁶², julgando acontecimentos e condutas, tomando posições e, assim, formando a sua consciência e começando a interessar-se principalmente pela literatura de adultos ao mesmo tempo que vai sentindo desapego em relação à família numa ânsia de liberdade com procura de soluções que o levem à maturidade.

1.1. O escritor como intérprete do público preferencial

O escritor de literatura juvenil deve ser intérprete dos anseios do público juvenil do seu tempo e do seu espaço, procurando, em primeiro lugar, uma identificação do jovem com a sua obra ao incluir nela um(a) protagonista adolescente e outros jovens da mesma faixa etária e, quer opte por uma concepção ou visão mais realista do mundo, quer opte por uma concepção mais fantástica, deve procurar verdade através da sua escrita, abstraindo-se da futura catalogação editorial da obra. O escritor há-de seguir as convenções e as regras da arte. Há-de o escritor ter em conta que o texto que escreve “precisa de um trabalho literário que possibilite ao jovem leitor [em formação] vivenciar a verdade humana presente na literatura”⁶³ ao mesmo tempo que aborda a passagem entre a infância e a vida adulta, o limite e a censura, a responsabilidade ética. O escritor há-de ser verdadeiro. Por outro lado, o escritor deve deixar que aconteça uma ligação mais ou menos consciente com o que ele possui de adolescente, deve colocar-se a par dos gostos e dos temores juvenis, ou num processo de rememoração retomando as suas vivências, escrevendo por prazer, tendo em vista a “verdade artística”, numa espécie de “representação artística da adolescência (Geffard, 2005, p.100)”⁶⁴. O escritor há-de lembrar-se, outrar-se, desdobrar-se, ser psicólogo e sociólogo. O escritor deve ter em conta as estratégias comunicativas e estético-literárias que lhe permitam atrair o jovem público bem como as competências e preferências do mesmo, os seus interesses e os seus gostos, já que escrever supõe, antes de mais, comunicar e agradar. Se a obra juvenil necessitar de linguagens de outros meios, que as use, pois a literatura não é ela mesma uma arte em evolução? O escritor há-de dominar técnicas e estratégias compositivas, conhecer competências e saber usá-las e geri-las eficazmente, ter abertura à mudança e à novidade, à criatividade, à originalidade, à invenção, à renovação. O escritor há-de procurar qualidade. O escritor deve

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Segundo Cervera, há uma alteração na expectativa do jovem em relação àquilo que procura na literatura e que, a nosso ver, o conduz à fase seguinte do leitor, uma fase que pode ainda considerar-se dentro da literatura juvenil ou então entre a juvenil e a adulta, a *young adult fiction*: “Agora já não sente a necessidade do final formalmente feliz, ainda que necessite, como todo o ser humano, da luz da esperança. Mas agora já não exige que quanto apareça na literatura faça referência a si mesmo.” (Juan Cervera Borrás, *La literatura de transición*, s/d.).

⁶³ Maria Zaira Turchi e Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel, *Literatura juvenil: em busca de uma especificidade*. Acrescento nosso.

⁶⁴ *Ibidem*.

procurar ser original e mostrar algum distanciamento relativamente às ideologias dominantes, possuindo uma visão alargada do mundo em que vive e os jovens vivem, saber encontrar pontes e caminhos ao mesmo tempo que permite ao jovem leitor uma leitura plural do universo ficcionado com portas abertas à hipótese e à reflexão. O escritor, desta forma, contribuirá certamente para a formação (e não formatação) do pensamento crítico e estético do jovem leitor e propiciará nele uma experiência interior significativa em relação aos relacionamentos e problemas que enfrenta.

A escrita deve procurar influir na vida dos jovens ao mostrar conflitos próprios da juventude, ao falar do mundo dos jovens, tendo em conta que a literatura juvenil não é aquela que os jovens lêem ou que os mediadores querem que eles leiam, mas sim aquela que aborda problemas especificamente juvenis de uma forma não superficial e que permite a busca da identidade por parte do protagonista e ao mesmo tempo a implicação do leitor nessa busca.

Pressupomos ainda que o escritor deve procurar humor ao longo das suas obras para que as vivências dos heróis do papel não se tornem excessivamente sérias e, assim, permitam uma visão das dificuldades e dos problemas mais humanizada e procurem dar uma réstia de esperança aos jovens e não uma fatalidade com a qual não conseguem lidar e os faça desistir.

Para finalizar, o escritor há-de procurar transmitir equilibradamente emoções e cultura, conhecimentos e competências, ferramentas necessárias para o jovem enfrentar o mundo, e crescer.

1.2. Lugar da literatura juvenil nos sistemas literário e educativo: discurso estético *versus* discurso didáctico

Várias questões se colocam ao professor de Português quando reflecte criticamente sobre as relações entre a escola e a obra literária. Deve valorizar no seu ensinar a componente linguístico-comunicativa, pragmática e utilitária, ou a componente estético-literária? Conhece os critérios que deve usar, quando selecciona as obras literárias a ler em sala de aula (leitura orientada) a partir de um *corpus* textual indicado pelo programa? Possui formação inicial ou contínua nas áreas da literatura juvenil e do ensino da leitura literária? Conhece as obras da literatura juvenil? Serve-se da obra para transmitir ensinamentos morais tomando a literatura um veículo para educar? A literatura juvenil é adequadamente valorizada pelo professor? Que obras da literatura juvenil apresentam qualidade? O professor diagnostica a capacidade leitora dos alunos e tem em atenção a progressão das leituras dos mesmos?

O professor costuma problematizar sobre estas e outras questões, quando selecciona as leituras a realizar pela turma em sala de aula ou aponta rumos na prossecução dessa tarefa. O professor de Português conta com um programa bem elaborado, teoricamente rico e

fundamentado, que aponta rumos e chama a atenção sobre metodologias de leitura, o novo programa do ensino básico (NPPEB), em vigor desde o início do ano lectivo 2011/ 12. Passa, deste modo, a contar com um programa que o auxilia verdadeiramente, a partir de orientações metodológicas, na sua tarefa de ensinar conteúdos estéticos ao mesmo tempo que promove uma educação literária⁶⁵ e desenvolve a literacia de forma eficaz, porque soube integrar e valorizar, após imensas críticas⁶⁶, a importância do discurso estético-literário. Desde 1991 que os professores de Português têm sentido a “interdisciplinaridade entre os estudos linguísticos e os estudos literários”⁶⁷ e imensas alterações sociais e culturais, quando o programa ao longo de vinte anos não sofreu qualquer evolução e por esta razão os professores sentem o novo programa como algo que não é completamente novo, porque a sociedade e as suas expectativas relativamente à aprendizagem dos jovens também tem evoluído, sobretudo a partir do momento em que se criou um quadro normativo de competências essenciais a adquirir pelos jovens no final de ciclo (2001). É natural que o professor se sinta agora mais confiante, o programa e a sua concepção lhe digam mais, não fora a sobrevalorização das tecnologias e dos *media* (entenda-se, audiovisuais) em detrimento da literatura, sobretudo da literatura de qualidade.

O NPPEB aponta caminhos a percorrer de forma fundamentada tanto no que diz respeito ao ganho pelos alunos de princípios estéticos e compositivos como pela componente ideológica e cultural que as obras literárias permitem na construção de um jovem mais capaz, confiante e arguto no seu ser e mais consciente e crítico no seu relacionamento com o mundo. O NPPEB é mais exigente para com o professor e para com o aluno e consegue ir mais longe que o programa anterior (de 1991) ao integrar no *corpus* de obras destinadas à leitura orientada em sala de aula a literatura juvenil⁶⁸ e os critérios de selecção⁶⁹ a ter em conta pelo professor, ao

⁶⁵ O NPPEB (p. 105) aponta as vantagens de uma boa educação literária sob a orientação do professor: “Tais orientações deverão encarar a leitura literária como meio de propiciar experiências estéticas indispensáveis e fundamentais para a maturação dos alunos enquanto pessoas; o acesso a mundividências alargará a forma de eles se relacionarem com os outros e consigo mesmos e proporcionar-lhes-á a tomada de consciência do património linguístico e cultural de que são herdeiros, enquanto membros de uma comunidade nacional e transnacional.”

⁶⁶ Sónia Valente Rodrigues, em reflexão intitulada *Os grandes problemas do ensino do Português e suscitada pela Conferência Internacional sobre o Ensino do Português (7-9 de Maio de 2007)*, dá-nos conta dos grandes problemas que se colocam ao professor de Português: a sobrevalorização da componente linguístico-comunicativa em detrimento da estético-literária (que em 2001, na altura da entrada em vigor do novo programa de Português do Ensino Secundário, e nos anos seguintes, provocou acesas críticas a essa concepção programática, críticas que circularam em blogue do ME dedicado ao assunto); as pressões directas exercidas pela sociedade e pelas diversas comunidades científicas sobre o professor de Português; e, como se não bastasse, o facto de o professor ter passado do domínio de um conjunto de saberes minimamente estável para um conjunto vasto de saberes teóricos baseados na investigação científica em áreas dos estudos linguísticos, literários e sociológicos ainda em fase embrionária aquando da formação inicial e que entretanto se expandiram, complexificaram e especializaram; acresce ainda a este último ponto a ausência de tempo disponível, perante o exigente trabalho lectivo, para o professor investigar, estudar, avaliar, experimentar, regular e conhecer aprofundadamente todo o *corpus* literário recomendado aos alunos.

⁶⁷ Sónia Valente Rodrigues, *Os grandes problemas do ensino do Português*, p. 2.

⁶⁸ Embora a literatura juvenil tenha sido integrada de forma clara no NPPEB, consideramos que nem todas as obras apresentadas no *corpus* podem ser consideradas nessa categoria, pois carecem do princípio básico identificador, a centralidade do(s) protagonista(s) adolescente(s), como são exemplo *O Cavaleiro da Dinamarca* ou *O Conto da Ilha Desconhecida*. Se conjugarmos os conceitos “recepção” e “conceptualização”, os dois casos paradigmáticos supracitados podem gerar alguma discussão em torno da

aumentar praticamente para o dobro o número de obras a ler com carácter obrigatório ao longo do ano no 3.º CEB e ao apontar de forma clara estratégias diversificadas e finalidades para o acto de ler a obra literária (cf. ANEXO II).

Contributo precioso, para além do NPPEB, têm dado os programas institucionais de leitura como o *Plano Nacional de Leitura*, da responsabilidade do Ministério da Educação, e a *Casa da Leitura*, da responsabilidade da Fundação Calouste Gulbenkian, ambos a partir de 2007. Também os debates, encontros, seminários e publicações têm orientado a formação docente no campo da leitura. O Ministério da Educação formou e preparou os professores ao longo dos dois últimos anos lectivos nas novas abordagens teóricas ou metodológicas no quotidiano escolar para facilitar a aproximação ao novo programa, mais implicador do empenho do aluno, mas que não consegue responder completamente aos “desafios de formar leitores numa sociedade globalizada que se move freneticamente num circuito de milhares de informações vindas de muitas fontes e lugares”⁷⁰ e que implica o professor, ou o mediador, na árdua e nem sempre possível “tarefa de compreender e seleccionar”⁷¹.

Renata de Souza e Cyntia Giroto ouviram os condicionamentos que preocupam os professores que realizam escolhas de leituras para a sala de aula. Concluíram que os professores nem sempre têm consciência ou apresentam clareza nas escolhas que fazem e conhecem os verdadeiros critérios que as devem orientar. Assim, segundo elas, os professores devem procurar, através das suas selecções, reflectindo tanto o saber experiencial como a fundamentação teórica, que as leituras sejam significativas⁷², considerem as necessidades e os interesses dos alunos assim como a implicação dos mesmos na promoção de afectos e sensibilidade estética dos alunos, novos saberes e imaginação, e no estímulo à aprendizagem das regras de relacionamento social e ao respeito pela diversidade.

As mesmas estudosas relembram-nos o papel social da literatura:

A literatura deve fazer pensar, questionar, compreender e interrogar e, depois de nos exigir algum esforço, fazer-nos sair dela diferentes, transformados (...). E para nos transformar, deve-nos atrair, viver dentro de nós.

Gianni Rodari, no belíssimo *A gramática da fantasia*, assinala: “Todos os usos da palavra a todos, parece um bom lema, sonoramente democrático. Não exactamente porque todos sejam artistas, mas porque ninguém é escravo.” (1982,

terminologia adoptada por nós de “literatura juvenil” e a preferida e defendida por Teresa Mergulhão (na sua tese de doutoramento intitulada *Vozes e silêncio: a Poética do (Des)encontro na Literatura para Jovens em Portugal*) de “literatura de potencial recepção juvenil”, porque estas duas obras, apesar de poderem ser consideradas de potencial recepção juvenil ao integrarem um *corpus* juvenil escolar, todavia não podem ser integradas num *corpus* literário juvenil.

⁶⁹ NPPEB, pp. 136-137: representatividade e qualidade, integridade, diversidade e progressão (em crescendo de dificuldade: complexidade temática e técnico-compositiva).

⁷⁰ Renata de Souza e Cyntia Giroto, «Literatura infantil e juvenil: selecção de livros e textos, justificativas das escolhas sob o olhar do professor do Ensino Fundamental», in *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n.º 2, Abril/ Junho de 2008, p. 64.

⁷¹ *Ibidem*, p.65.

⁷² A propósito do valor que as leituras terão para o jovem, isto é, sejam significativas, o NPPEB (p. 137) clarifica: “São os textos literários que favorecem um “diálogo” mais complexo e mais rico com a experiência pessoal do aluno, alargando as suas experiências, despertando a sua curiosidade e ampliando o seu conhecimento do mundo e dos outros.”

p.18). O que vem corroborar nossa tese sobre a necessidade da leitura de bons livros e textos. Pois esta é a leitura que nos dá argumentos para que não nos intimidemos, uma vez que a palavra é um instrumento de libertação.

Assim, acreditamos que por meio da leitura dos livros de literatura (...) atingiremos um desenvolvimento mais pleno e plural dos indivíduos, com mais consciência da importância de sua participação nas decisões colectivas de sua comunidade, na construção de uma sociedade em que mais pessoas tenham condições de superar as exclusões, (...) que mais crianças possam ter níveis de letramento literário cada vez mais complexos e sofisticados.⁷³

Embora a escolarização seja relevante, ao permitir, apesar do seu papel directivo, o acesso a uma variedade imensa de obras, porém não permite por vezes a verdadeira fruição literária das mesmas, ao servir-se delas para transmitir ensinamentos morais, tornando a literatura parte do aparelho educativo em vez de a tratar à semelhança do sistema literário que olha as obras numa atitude analítica e crítica através das suas potencialidades estéticas, retóricas, ideológicas, culturais e sociológicas⁷⁴.

O papel da escola e do professor de Português não é fácil, porque tem de enfrentar a concorrência da mediatização, o desleixo das famílias, o imediatismo e o facilitismo social e a ausência de sentido crítico. É como se a família actual precisasse de uma reeducação face à superfluidade e às futilidades dos meios de comunicação social e ao consumo excessivo das novas tecnologias, aos princípios de vida pessoal e social, com a perspectiva materialista a dominar a espiritual e a cultural (sobvalorização do físico e da aparência em relação ao intelecto, do ter em vez do ser, do não (querer) saber e do desfrutar). É uma luta diária e constante dos professores, a maior parte das vezes sem os resultados esperados, porque, para além dos condicionamentos apontados, confrontam-se ainda com a oferta do mercado livreiro de obras de qualidade discutível em detrimento de obras significativas para a educação literária dos jovens. A escola pode desempenhar um papel relevante, se entender a influência que as leituras literárias realizadas em contexto escolar poderão produzir na criação do futuro leitor ao mesmo tempo que contribuem, com base na compreensão da adolescência e nos seus interesses, para as transformações nas dimensões cognitiva, afectivo-emocional e sócio-cultural e um desenvolvimento progressivo da autonomia dos jovens leitores, bem como da compreensão crítica e de uma atitude atenta ao mundo actual que os rodeia.

Como veremos a partir do capítulo 3, os diários juvenis em estudo promovem a abordagem da escola através da literatura e ao mesmo tempo a abordagem da literatura pela escola.

⁷³ Renata de Souza e Cyntia Giroto, «Literatura infantil e juvenil: selecção de livros e textos, justificativas das escolhas sob o olhar do professor do Ensino Fundamental», pp. 69-70.

⁷⁴ O NPPEB (pp. 124-125) é esclarecedor quanto ao que a escola pode fazer para que o aluno do 3.º CEB (adolescente) desenvolva progressivamente competências de apreciação de textos e de leitura literária de acordo com novos desempenhos que se desejam tendo em vista a construção de um cidadão mais completo e de um leitor que saiba fruir verdadeiramente a obra literária.

2. Literatura juvenil portuguesa contemporânea: autores e obras relevantes

Quando abordamos a literatura juvenil portuguesa, quatro nomes vêm logo à memória, todos começados pela letra A: Alice Vieira, António Mota, Ana Saldanha e António Torrado. Claro que muitos mais há a considerar, mas Alice Vieira é talvez a mais intensa produtora de obras juvenis em Portugal, umas mais destinadas a um público pré-adolescente, outras a um público adolescente e outras ainda a um público jovem (a escritora gosta de nomear por “young adult fiction”)⁷⁵. Não nos deteremos a analisar a questão etária, até porque há obras que, pela sua imensa criatividade, poderiam certamente abranger um público ainda mais vasto (até adulto) ou situar-nos num dos três enunciados. Já o público preferencial será certamente o feminino, e até feminista, porque praticamente todas as obras apresentam protagonistas femininas que vão apontando aos homens e rapazes menos capacidade de trabalho e menos inteligência. A cada novo livro dos vinte e cinco da colecção *Obras de Alice Vieira* com a chancela da Caminho, a autora surpreende e não deixa de usar de forma constante e renovada o humor e a crítica. Das obras que lemos destacam-se sem sombra de dúvida as duas últimas, *A Vida nas Palavras de Inês Tavares* (2008) e *Meia Hora para Mudar a Minha Vida* (2010), logo seguidas pela paródia *El-Rei Tadinho* (1984) e o volume de contos *Trisavó de Pistola à Cinta* (2001).

António Mota, na mesma vertente realista da literatura juvenil, é actualmente um dos autores mais lidos e premiados da literatura infanto-juvenil portuguesa, com cerca de sete dezenas de livros publicados, doze deles destinados, através da colecção «Livros de António Mota» (Gailivro), ao leitor juvenil, tanto masculino como feminino. A sua vasta obra juvenil foi, em grande parte, seleccionada pelo *Plano Nacional de Leitura*, tendo sido muito premiada, sobretudo a juvenil. Em 1988, com o livro *O Rapaz de Louredo* (1985), recebe o Prémio da Associação Portuguesa de Escritores. Com *Pedro Alecrim* (1989), é-lhe atribuído, em 1990, o Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças. Recebe, em 1996, o Prémio António Botto, com o livro *A Casa das Bengalas* (1995). Pelo livro *Se Eu Fosse Muito Magrinho* é galardoado novamente em 2004 com o Grande Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens⁷⁶. Da obra juvenil constam ainda *Pardinhas* (1988), *Cortei as Tranças* (1990), *Os Sonhadores* (1992), *Os Heróis do 6.º F* (1996), *O Agosto que nunca Esqueci* (1998), *Fora de Serviço* (1999), *A Terra do Anjo Azul* (1999), *Filhos de Montepó* (2003) e *Ninguém perguntou por mim* (2008). Destacamos na obra juvenil do escritor de Baião duas temáticas enunciadas por Leonor Riscado: por um lado “a divergência entre o campo, espaço aberto e sensível, com uma certa dose de humanidade, e a cidade, espaço claustrofóbico, esvaziado, na quase totalidade,

⁷⁵ Francesca Blockeel, *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e Alteridade*, Caminho, Lisboa, 2001, p. 34.

⁷⁶ Leonor Riscado, «António Mota: 25 Anos de Histórias», in *Malasartes*, n.º 15, Dezembro de 2007, p. 57.

de emoções” e, por outro, “os sonhos desfeitos, após uma longa e esforçada labuta, mostrando quanto a vida é cruel para os pobres e quanto a sua felicidade é efémera”⁷⁷.

Um terceiro escritor juvenil que se nos afigura deveras interessante, o mais novo do quarteto enunciado, é Ana Saldanha. A escritora renova as histórias de Hans Christian Andersen através dos títulos *Um Espelho Só Meu* (2002), *O Gorro Vermelho* (2002), *Nem Pato Nem Cisne* (2003) ou *Pico no Dedo* (2004). A colecção «Vamos Viajar», sob a forma de diário de bordo adolescente, apresenta já três volumes publicados, com primeira edição em 1995 pela editora Campo das Letras e segunda edição em 2010 pela Caminho, *Umas Férias com Música*, *A Caminho de Santiago* e *Num Reino do Norte*. Todas estas obras se destinam a um público de transição da fase infantil para a juvenil. Outras obras em destaque da autora são *Cinco Tempos*, *Quatro Intervalos* (1999), *Para o Meio da Rua* (2000), *Como Outro Qualquer* (2001), *Uma Questão de Cor* (2002), *Dentro de Mim* (2005), *Escrito na Parede* (2005), *O Romance de Rita R.* (2006), *Os Factos da Vida* (2007), *Para Maiores de Dezasseis* (2009) e *Todo-o-Terreno e outros contos* (2010). Da escritora têm também sido aclamados pela crítica e tido sucesso editorial os livros infantis *O Pai Natal Preguiçoso e a Rena Rudolfa* (2004) e *Uma Casa Muito Doce* (2003).

Quanto a António Torrado, este escritor tem repartido a sua actividade profissional por diversas áreas: escritor infanto-juvenil de novelas e romances, pedagogo (Coordenador do Curso Anual de Expressão Poética e Narrativa, no Centro de Arte Infantil da Fundação Calouste Gulbenkian; professor responsável pela disciplina de Escrita Dramatúrgica, na Escola Superior de Teatro e Cinema), dramaturgo (a vertente mais marcada) residente na *Companhia de Teatro Comuna*, tendo sido também jornalista, editor, produtor, argumentista de novelas para televisão e guionista televisivo. A sua escrita é antes uma oratura, como o próprio gosta de afirmar⁷⁸. Daí decorrerá certamente o gosto pelo modo dramático e pelo conto de cariz tradicional, escritas da oralidade por excelência. É considerado um dos autores mais importantes da literatura infantil portuguesa devido à qualidade da sua extensa e diversificada obra. Destacam-se na extensa bibliografia do escritor a dramaturgia para crianças e jovens, editada actualmente pela Caminho, os títulos *O Adorável Homem das Neves* (1984), *Toca e Foge ou a Flauta sem Mágica* (1992), *Teatro às Três Pancadas* (1996, 7 peças para serem representadas pelos mais novos sem recurso a grandes meios técnicos), *Doze de Inglaterra seguido de O Guarda-Vento* (2000) e *O Homem sem Sombra* (2005). Fazemos também aqui uma breve referência à colecção «Biblioteca António Torrado», a cargo das Edições ASA, repleta de oratura e dirigida sobretudo a um público infantil, com títulos como *O manequim e o rouxinol*, *A nuvem e o caracol*, *A cerejeira da Lua e outras histórias chinesas*, *Da rua do contador para a rua do ouvidor* e *Dez dedos de conversa*. Optimista e irreverente, António Torrado é distinguido, em 1988, com o Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura Infantil pelo

⁷⁷ *Ibidem*, p.58.

⁷⁸ Maria do Sameiro Pedro, *Contar com António Torrado*, consultado em www.eseb.ipbeja.pt/sameiro/torrado.doc, a 28 de Novembro de 2010, p. 9.

conjunto da sua obra. Participou ainda no projecto *História do Dia* (<http://historiadodia.pt>), com o alto patrocínio da Presidência da República.

Para além dos escritores já referenciados, merecem destaque no panorama da literatura juvenil portuguesa contemporânea Álvaro Magalhães, publicado pelas Edições ASA através da colecção «Biblioteca Álvaro Magalhães» (*Enquanto a cidade dorme*, *Hipopótimos - uma história de amor*, *Todos os rapazes são gatos* e *Três histórias de amor*), Maria Teresa Maia Gonzalez, com os títulos editados pela Verbo, *Os Herdeiros da Lua de Joana*, *O Amigo do Computador*, *A Rapariga Voadora*, *Os Campistas*, *O Clube dos Actores* (da colecção *Um Palco na Escola*), *Recados da Mãe e Voa Comigo!* Destaque merecem também os escritores Alexandre Honrado, com obras repletas de peripécias e de excelente humor (*Uma Chuvada na Careca*, *O Maior dos Mistérios*, *Sentados no silêncio*, *Uma argola no umbigo* e *A família que não cabia dentro de casa*), António Garcia Barreto (*Conta comigo, pai!*, *Amanhã regresso a casa* e *Ricardo caiu no buraco do ozono*), Raul Malaquias Marques (*Um segredo aos pés da estátua* (obra duplamente fantástica)), Anabela Mimoso (*O último período*, *Parabéns, caloira!* e *Quando nos matam os sonhos*), Ana Saldanha (*Doçura amarga*), Maria Rosa Colaço (*Maria Tonta como eu*), Sara Monteiro (*Contos de Moça e Mocinha*) e Manuela Ribeiro (*Horas de Acordar*), todos eles publicados na colecção juvenil «Aventura de Viver», da Ambar.

Importa ainda referir a jovem escritora Mafalda Moutinho, que conta já com nove volumes publicados entre os anos 2004 e 2011 na colecção «Os Primos» (Dom Quixote): *O Segredo do Mapa Egípcio* (2004), *O Mistério das Catacumbas Romanas* (2004), *O Enigma do Castelo Templário* (2005), *O Caso do Último Dinossauro* (2006), *O Segredo de Craven Street* (2006), *O Tesouro do Veleiro Espanhol* (2008), *O Oráculo do Velho Mandarin* (2009), *O Diamante da Ilha das Caraíbas* (2010) e *O Símbolo da Profecia Maia* (2011). Em nota editorial no final dos volumes podem ler-se as vantagens da escrita em série desta autora, e que são, afinal, as da literatura juvenil - a globalização, o enredo intenso, o saber, a identificação, a tecnologia e a actualidade:

A colecção *Os Primos* distingue-se pela sua filosofia particular: para além de cenários internacionais, as aventuras destes jovens exploradores desfrutam de um conteúdo baseado em elementos de ficção, mas ao mesmo tempo de História, Geografia e outras ciências, o que permite transmitir aos leitores os resultados de um trabalho aprofundado de pesquisa e investigação. Para além disso, as aventuras são muito actuais e os três primos são personagens com os quais os jovens se identificam com facilidade, pois lidam com muita tecnologia, recorrem com frequência à Internet e têm interesses e gostos contemporâneos.

Por último, destacamos a título pessoal os contos *Saga*⁷⁹, de Sophia de M. B. Andresen, e *Os Namorados de Amância*⁸⁰, de José Régio.

⁷⁹ Sophia de Mello Breyner Andresen, in *Histórias da Terra e do Mar*, Figueirinhas, Porto, 2006, pp. 83-126.

⁸⁰ José Régio, *Contos*, Publicações Europa-América, Mem Martins, s/d., pp. 77-91.

2.1. Lugar de Alice Vieira e Luísa Ducla Soares

As duas escritoras cujas obras analisaremos ideológica e culturalmente, apresentam extensa obra ao longo das suas já longas carreiras literárias bem como alguns traços comuns, que importa desde já destacar porque se nos afiguram a chave para o seu sucesso literário - o recurso ao humor e à crítica social.

Provenientes de profissões diferentes - Luísa Ducla Soares é estudiosa e responsável pela Área de Pesquisa e Informação Bibliográfica da Biblioteca Nacional, desenvolveu trabalhos de investigação bibliográfica com vista à organização de diversas exposições e catálogos sobre Literatura Infantil, enquanto Alice Vieira é jornalista e cronista -, as escritoras têm obtido um extraordinário reconhecimento e sucesso editorial, a primeira mais na literatura infantil, a segunda mais na literatura juvenil, que diz preferir⁸¹.

Afastam ainda as escritoras o facto de Luísa Ducla Soares se encontrar mais próxima de uma literatura fabulosa, fantástica, muito semelhante à do autor de *Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, *Três Personagens Transviadas*, *Casos do Beco das Sardinheiras* ou *A Espada Japonesa*, surpreendendo no recurso ao *nonsense*, ao absurdo surrealista enquanto Alice Vieira cultiva uma literatura mais verosímil, que ela gosta de reafirmar por contraste com a fantástica, fabulosa, embora também personifique uma palmeira em *Promontório da Lua* e crie um reino “esquisito”⁸² em *Aventuras e Desventuras de El-Rei Tadinho*.

Luísa Ducla Soares, muito apreciada pelo público e pela crítica, recebeu em 1986 o Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças pelo Melhor Texto (1984-1985) e dez anos depois foi-lhe atribuído o Prémio Calouste Gulbenkian pelo conjunto da sua obra. Em 2004 foi nomeada para o Prémio Hans Christian Andersen e em 1990 a UNICEF e a OIKOS organizaram uma maleta pedagógica baseada no conto *Meninos de Todas as Cores*. A autora de *Crime no Expresso do Tempo*⁸³, *Três Histórias do Futuro* e *O Rapaz e o Robô* apresenta através da sua obra, segundo a candidatura de Portugal ao VI Prémio SM de Literatura Infantil e Juvenil, uma admirável actualidade na escrita e a sua narrativa “é sobretudo curta, muito lúdica e expressiva, extremamente divertida e absolutamente sedutora”⁸⁴. O texto da candidatura refere ainda a propósito da temática essencial da obra de Ducla Soares⁸⁵:

Ela questiona, do ponto de vista temático os padrões da normalidade instituída: afronta preconceitos e propõe o elogio da diferença, critica o consumo

⁸¹ *Candidatura de Luísa Ducla Soares ao VI Prémio SM de Literatura Infantil e Juvenil*, consultado em www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/.../Luisa%20Ducla%20Soares.pdf, a 14 de Novembro de 2010.

⁸² Recordamos a propósito o adjetivo *esquisito* associado à técnica artística do “cadáver esquisito”, própria do Surrealismo.

⁸³ Nas aulas em que procedemos à leitura recreativa pelos alunos de tal título, a adesão à história contada, a que muitos estudiosos se refeririam como sendo metaficção, foi enorme, quer por pré-adolescentes (11/ 12 anos), quer por adolescentes (13/ 14 anos).

⁸⁴ *Candidatura de Luísa Ducla Soares ao VI Prémio SM de Literatura Infantil e Juvenil*, consultado em www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/.../Luisa%20Ducla%20Soares.pdf, a 14 de Novembro de 2010.

⁸⁵ *Ibidem*.

excessivo e faz apelo a valores ecológicos e à importância da conservação da natureza e da preservação do meio ambiente. E sobretudo, estimula o conhecimento da diversidade do mundo, dos povos e das culturas que nos rodeiam, apelando, sem moralismos, à multiculturalidade e à riqueza que dela decorre.

Segundo a autora, os livros de Júlio Verne e de Eça de Queirós estiveram na origem do seu gosto pela leitura e pela escrita.⁸⁶

Luísa Ducla Soares considera que as crianças são muito sensíveis ao humor e é este mesmo humor que, “aliado à fantasia e ao nonsense, constitui uma das marcas distintivas da obra da autora: a irreverência da narrativa, chamando a atenção do leitor para situações absurdas e comportamentos determinados pelo preconceito, desmontados através de jogos de palavras, de uma multiplicidade de possíveis interpretações do mundo em que vivem”⁸⁷.

Já Alice Vieira é, sem dúvida, a melhor escritora não só da narrativa realista juvenil como mais ainda da literatura juvenil portuguesa, porque consegue criar enredos únicos e complexos, usa a língua portuguesa com mestria, sabe fazer rir e crescer os jovens e é uma leitora atenta e crítica do mundo, capacidade que lhe advém da prática jornalística. A autora de *Meia Hora para Mudar a Minha Vida* começou a sua carreira de escritora juvenil em 1979 e acumulou-a até 1990 com a de jornalista⁸⁸. Alice Vieira reparte o tempo entre a escrita e as idas às escolas, numa média de 80 por ano, e conta com uma vasta bibliografia editada em diversos países e numerosas distinções⁸⁹. O seu primeiro livro, *Rosa, Minha Irmã Rosa*, levado a concurso à revelia da autora pelo marido (Mário Castrim), obteve o Prémio de Literatura Infantil - Ano Internacional da Criança. A carreira literária da escritora na narrativa juvenil teve início, aliás, com o tríptico composto pelas narrativas *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979), *Lote 12, 2.º Frente* (1980) e *Chocolate à Chuva* (1982), conjunto que apresenta unidade de concepção e coesão idiomática “em torno de problemáticas relevantes, reiteradamente perspectivadas a partir de focalizações internas, capazes de recriar os dilemas existenciais de personagens adolescentes e os seus processos de crescimento, as narrativas e os conflitos que as enformam nunca são lineares ou apresentam unívocas possibilidades de leitura”⁹⁰. Em obras como *Águas de Verão* (1985), *Às Dez a Porta Fechada* (1988), *Úrsula, a Maior* (1988), *Caderno de Agosto* (1995), *Se Perguntarem Por Mim, Digam que Voei* (1997) ou *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar* (1999)⁹¹, *A Vida nas Palavras de Inês Tavares* (2008) e *Meia Hora Para Mudar a Minha Vida* (2010), Alice Vieira aborda as dimensões complexas do universo feminino, com diferentes gerações de mulheres de estratos sociais desiguais e que “integram uma polifacetada galeria ficcional que acompanha a evolução da sociedade portuguesa nas últimas décadas” com os seus elementos estruturantes, as “suas tensões e fracturas, problematizando estereótipos e

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ Maria Leonor Nunes, «A escrita é a minha profissão», in *Alice Vieira*, consultado em www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/.../vo_alice_vieira_d.pdf, a 24 de Novembro de 2010, p. 2.

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ Ana Margarida Ramos, «Trinta anos de livros e leituras», in *Alice Vieira*, consultado em www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/.../vo_alice_vieira_d.pdf, a 24 de Novembro de 2010, p. 22.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 22-23.

comportamentos tipificados. Em 1994 recebe o Grande Prémio Gulbenkian, pelo conjunto da sua obra. Em 1998 é finalista do Prémio Hans Christian Andersen e em 2009 é-lhe atribuída a Estrela de Prata do Prémio Peter Pan pela edição sueca de *Flor de Mel*. Leva muito a sério a sua profissão, até porque, como ela diz, é “escritora a tempo inteiro”⁹². Confessa-se disciplinada e com um ritmo de trabalho alucinante. Procura actualidade e humor nas suas histórias. Conseguir crítica social com humor não se afigura nunca uma tarefa fácil; porém, sabemos que a escritora detesta facilitismos e é exigente no fabrico da sua ficção.

A entrevista conduzida pela jornalista Maria Leonor Nunes a propósito dos 30 anos de vida literária de Alice Vieira⁹³ é essencial para perceber esta autora.

Afirma Alice Vieira nessa entrevista:

Esforço-me por não ser didáctica... Não me ponho a dar lições. Em nenhum livro meu aponto os bons e os maus. Os leitores que tirem as suas conclusões. A nossa literatura juvenil ainda é muito cordata e pouco transgressora... Quero apenas colocar os miúdos num mundo que é o seu e com o qual se identificam. E não faço nada para lhes agradar.⁹⁴

Revela ainda que escreve por encomenda das cinco editoras a que está ligada e que gosta dessa pressão. Elucida-nos também que considera árdua a escrita para o público infantil. Desvenda como consegue matéria para as suas histórias: observa atentamente o mundo à sua volta, pesquisa, procura, ouve contadores de histórias e jovens (preferencialmente a partir do 5.º ano) nas suas deslocações às escolas e atenta na forma como falam e de que gostam a que acresce o facto de ter tido sempre por perto gente jovem na sua vida adulta (os filhos, os amigos deles e os netos). Para além do acesso a estes espaços privilegiados, mantém ainda correspondência com os leitores⁹⁵. Alice Vieira afirma que gosta muito das deslocações às escolas; todavia, revela-se muito crítica em relação aos professores, aos alunos, ao ensino:

(...) vejo que os miúdos não fazem leituras diferentes, têm muita dificuldade de expressão, uma capacidade de concentração mínima e são incapazes de conversar... acho que os miúdos não lêem pouco. Se não lessem, as editoras não queriam todas uma colecção ou uma linha infantil e juvenil, isso é que vende. Escolarizados lêem por obrigação, mas além disso também (...) O difícil é falarem do que lêem... As pessoas não conversam... põem-se em frente da televisão, os miúdos vão para o quarto, para o Messenger, e não se usam as palavras (...) aflige-me o facilitismo que há por aí, o deixar andar, o não chatear os meninos. Isto é terrível, porque as crianças precisam de regras, de exigência. É preciso por exemplo habituá-las a trabalhar os textos e não apenas a copiar do computador.⁹⁶

Em suma, preocupam-na tanto as competências estéticas e literárias como as competências linguísticas e comunicativas, culturais, ideológicas, narrativas... dos jovens. A autora de *A Vida nas Palavras de Inês Tavares* confessa que teve a felicidade de ter lido desde

⁹² Maria Leonor Nunes, «A escrita é a minha profissão», in *Alice Vieira*, consultado em www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/.../vo_alice_vieira_d.pdf, a 24 de Novembro de 2010, p. 2.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 3.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 8.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 7-8.

muito pequena Erico Veríssimo e ter feito com este escritor a descoberta de que se pode escrever uma história quase sem história⁹⁷.

Que relação estabelece a autora com as tecnologias e a sociedade audiovisual? Desde 2007 que a escritora usa o computador em substituição da antiga máquina de escrever e nos “intervalos” da escrita conversa com os amigos no *facebook*; contudo, continua a preferir o uso do papel para a revisão final das suas obras, a escrita de cartas (em vez de e-mails) e gosta de usar a sua agenda. A autora reconhece a relevância da sociedade audiovisual em que vivemos, quando afirma que costuma começar um romance “Por uma imagem” ou ao ir buscar o título de uma canção de Adriana Calcanhoto para intitular o último volume juvenil, *Meia Hora Para Mudar a Minha Vida* (2010).

Ao alternar entre um livro divertido e um triste, Alice Vieira confessa que segue o pensamento de Maria Amália Vaz de Carvalho sobre a literatura para os mais novos, porque “os meninos precisam de histórias para rir e para chorar”⁹⁸.

A criação literária, que Alice Vieira tem mantido regularmente desde 1979, ora explora temáticas muito próximas das vivências juvenis, ora aborda a história/ política, ora, segundo Rui Marques Veloso, “escreve a literatura oral do nosso património tradicional”. Segundo o mesmo estudioso, “cria universos ficcionais muito próximos da realidade vivida por crianças e adolescentes, onde as interacções familiares ganham uma dimensão dolorosa (sem cair na lamechice) e contribuem para a clarificação do mundo interior do leitor e para a construção da sua identidade. Com um discurso coloquial, sem cedências de qualquer espécie, tempera a narração com humor subtil e crítica social discreta.”⁹⁹.

Segundo a estudiosa Ana Margarida Ramos, “é no âmbito da narrativa juvenil, incluindo novelas e romances, que Alice Vieira se assume como particularmente inovadora, constituindo uma referência incontornável no nosso país”¹⁰⁰.

Um outro tipo de obras ancora-se no universo juvenil e reflecte preocupações de personagens de outras faixas etárias, “recriando diálogos geracionais” sobre “situações traumáticas, como a perda, a negligência ou abandono afectivos” e que permitem “a problematização de experiências e emoções”, como é o caso de *Paulina ao Piano* (1985), *Flor de Mel* (1986), *Os Olhos de Ana Marta* (1990) e *O Casamento da Minha Mãe* (2005).

Nestes três tipos de obras, de *Rosa Minha Irmã Rosa* até *O Casamento da Minha Mãe*, segundo Ana Margarida Ramos, “são submetidas a intensos processos de análise e

⁹⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁹⁹ Rui Marques Veloso, «Obras de Alice Vieira», in *Alice Vieira*, consultado em www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/.../vo_alice_vieira_d.pdf, a 24 de Novembro de 2010, p. 25.

¹⁰⁰ Ana Margarida Ramos, «Trinta anos de livros e leituras», in *Alice Vieira*, consultado em www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/.../vo_alice_vieira_d.pdf, a 24 de Novembro de 2010 *Ibidem*, p. 22.

questionamento, revelando (...) falhas e forças”¹⁰¹ estruturas como a família. Há ainda um último grupo de obras unido pela questão da “identidade, tanto em termos individuais como nacionais ou culturais, incluindo a relação com o passado e com a História”. Esta última tipologia é alvo de tratamento romanesco no díptico *A Espada do Rei Afonso* (1981) e *Este Rei que eu Escolhi* (1983) e volta a surgir com particular relevância em *Promontório da Lua* (1991). Pertencem ainda a esta tipologia, mas onde “é proposta uma perspectiva alternativa em relação ao discurso historiográfico oficial”, as obras *Vinte e Cinco a Sete Vozes* (1999), a que nós acrescentamos [*Graças e desgraças da corte de*] *El-Rei Tadinho* (1984) e *Leandro, rei da Helíria* (1991).

Relativamente ao processo de construção ficcional de Alice Vieira, Ana Margarida Ramos sintetiza-o da seguinte forma:

Do ponto de vista da organização narrativa, sublinhe-se o recurso a estruturas romanescas particularmente complexas, como acontece com o cruzamento de diversos fios narrativos, com o recurso ao monólogo interior ou ao discurso indirecto livre e, sobretudo, com a introdução de níveis diegéticos distintos através da técnica de encaixe. O tempo, alvo de várias manipulações, é também um elemento determinante para a construção de uma estrutura narrativa que foge a modelos lineares e sequenciais. Recorrendo a um estilo e uma linguagem muito pessoais, Alice Vieira cria um registo único, capaz de cruzar momentos de grande humor, em resultado da combinação de vários tipos de cómico que explora com singular mestria, com outros de forte tonalidade lírica e intensidade dramática e emocional. A vivacidade dos diálogos e a fluidez das descrições resultam, em grande medida, da forma como a autora explora todas as potencialidades da língua, criando expressivos jogos de palavras, tanto em termos sonoros, como morfológicos e sintácticos. O recurso assíduo à enumeração e à anáfora, a criação de paralelismos estruturais e a exploração das potencialidades simbólicas da adjectivação são responsáveis pela criação de um discurso simultaneamente acessível e cativante, também do ponto de vista rítmico e melódico.¹⁰²

A mesma estudiosa aponta Alice Vieira como responsável por “uma mudança do paradigma literário, por altura do final dos anos 70, no que respeita à escrita para crianças e jovens, valorizando uma certa introspecção e complexidade temática e diegética em detrimento da tendência da narrativa de aventuras de estrutura mais ou menos codificada”¹⁰³.

Acrescentamos outro aspecto relevante relativo às narrativas juvenis de Alice Vieira que é o facto de o protagonismo ser quase sempre feminino, o que por vezes conduz à troça ou diminuição do masculino, que normalmente detesta introspecção e adora aventura. Esta situação permite-nos concluir que o público-alvo das obras da escritora é jovem e do sexo feminino. Tal procedimento aproxima a escritora de uma literatura feminista, com implicações ideológicas e culturais, que desenvolveremos no capítulo 3.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 23-24.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 24.

CAPÍTULO 2 - O DIÁRIO JUVENIL

1. Definição de um subgénero narrativo: o diário

O diário inscreve-se geralmente no género narrativo e constitui-se como o registo de vivências, pensamentos, eventos e emoções quotidianas de um narrador autodiegético (daí o predomínio da função emotiva) e que assume o seu diário como seu confidente, uma espécie de “amigo secreto”. Datar a narração dessas emoções e peripécias quotidianas surge como forma de organizar a narração intercalada e fragmentária dos factos imposta pelo ritmo quotidiano, pelo que é possível uma leitura descontínua e desordenada do diário, sem prejudicar a sua compreensão. De facto, o diário é íntimo, privado e secreto; no entanto, com a sua publicação, afigura-se igualmente como partilha a partir do momento em que se comunica com os outros, perdendo, assim, o seu estatuto privado, numa contradição aparente, já que o ser humano é comunicativo por natureza e, por isso, necessita de ir para além do registo. Que melhor registo poderia o adolescente encontrar para exprimir a sua individualidade, a sua liberdade? Que melhor forma teria de, em exploração narcísica, valorizar o seu mundo adolescente e criticar o dos adultos?

Vejamos, então, o que nos diz Teresa Mergulhão a propósito das vantagens e virtudes desta narrativa ficcional destinada ao público juvenil:

Em termos genealógicos e formais, essa tendência intimista que se verifica na literatura para jovens a partir dos anos oitenta do século XX traduz-se não só na preferência pela narração autodiegética, mas também pela adopção de novas modalidades de escrita, mais adequadas à livre expressão da subjectividade enunciativa, como é o caso das narrativas ficcionais de pendor epistolar e diarístico, onde um sujeito de escrita se dá a conhecer ao outro (ou a si mesmo especularmente) através de múltiplas estratégias de auto-representação.

(...) obras, marcadas por um egocentrismo enunciativo que decorre da centralidade de um eu em permanente exercício de auto-análise, configuram-se como narrativas de certo modo inovadoras no quadro da literatura para jovens, permitindo dar voz a sujeitos textuais adolescentes que, na primeira pessoa, evidenciam os meandros da sua intimidade em textos fragmentados e descontínuos, criticando, simultaneamente, a mentalidade e os modos de actuação dos mais velhos.

A prática diarística ou epistolar, obviamente submetida às leis da ficcionalidade, institui-se assim, neste contexto específico, como procedimento privilegiado para a explanação e a afirmação da interioridade individual, recorrendo os sujeitos a um registo confessional e intimista que se assume como estratégia paradoxal de ocultação e de revelação do dizer [...] com o nítido propósito de convocar implicitamente o leitor para a leitura sensível das obras.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Teresa Mergulhão, *Literatura para jovens: O palco do Eu*, consultado em www.casadaleitura.org/.../ot_literatura_para_jovens_o_palco_do_eu..., a 20 de Outubro de 2010, p. 2.

Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Ramos¹⁰⁵, o diário “privilegia: a narração intercalada, justamente pelo facto de ser uma enunciação narrativa, neste caso constituída pelas experiências que o dia-a-dia vai proporcionando ao narrador”. O mesmo autor acrescenta: “Quem escreve um diário liberta-se de cada dia na medida em que adopta uma distância e dá testemunho do já ocorrido.”. E diz ainda:

As características essenciais do diário narrativo têm que ver directamente com as motivações que o originam: a necessidade de ir anotando os incidentes de uma viagem (diário de bordo), uma experiência profissional estimulante (Diário de Sebastião da Gama), uma situação anormal e humanamente imprevista (Diário de Anne Frank) (...). Contudo há que distinguir estes diários reais dos diários narrativos ficcionais. “A divulgação pública dos diários reais não desvirtua a autenticidade da escrita diarística.”¹⁰⁶

É Miguel Torga, citado por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, que fala sobre o equilíbrio que deve existir entre o desejo de revelação ao leitor e a necessidade de contenção emocional:

Não tenho nada a esconder ao leitor, a quem nunca vendo gato por lebre, mas quero ter mão em mim, evitando-lhe o espectáculo de uma exibição constrangedora. Há recantos do ser e da vida que precisam de silêncio.¹⁰⁷

O mesmo estudioso informa como a escrita diarística se aproxima da autobiografia, da narrativa epistolar, na procura da comunicabilidade (Zlata escreve a Mimmy, Anne Franke à amiga imaginária Kitty e Joana à amiga falecida...) ou da memória, que pode assentar na fixação diarística de vivências cujo imediatismo é depois reformulado nos termos distanciados e amadurecidos”, e até da crónica.

Vejamos o que nos dizem H. Pimenta e V. Moreira sobre o género diarístico e a sua evolução de texto utilitário a literário:

O diário apresenta-se como uma obra escrita que regista as peripécias quotidianas e actuais na perspectiva do seu autor, que franqueia uma provável privacidade e mantém a sua identidade. Mas o pacto autobiográfico (implícito e explícito) de identidade de nome entre autor, narrador e personagem implica um pacto de insinuação do grau de intimidade que pode ou quer revelar aos potenciais destinatários. A escrita diarística não pretende o confessionalismo, mas reflectir sobre pessoas e factos históricos contemporâneos, datados e localizáveis. O tempo presente, as datas, os locais, as pessoas, os factos dão corpo e sentido ao diário. Ao contrário da memória, da autobiografia, do auto-retrato, do relato de experiências ou vivências, das confissões, etc., que se ocupam do passado, ao diário interessa a actualidade. § Até ao século XIX, a escrita diarística apresenta-se utilitária, quer para ajudar a prolongar a memória quer para preservar a personalidade ou ajudar a aliviar o sofrimento. São disso exemplo os diários da adolescência que ajudam a desabafar os problemas íntimos ou servem de cofre íntimo, face à incomunicabilidade com os outros. As pessoas escrevem por necessidade de escrever qualquer coisa, embora sem pensarem fazer literatura. § A partir do século XIX, o diário íntimo começa a ter bastante divulgação com diversos escritores importantes que a ele se dedicam e que o publicam. No século XX, apresenta-se já como um género literário que concilia o

¹⁰⁵ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Livraria Almedina, Cimbra, 1994⁴, p. 105.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 105.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 106.

intimismo com o diálogo exterior com o público. O diálogo deixou de ser um diálogo consigo mesmo tornando-se um diálogo de si com outrem (imaginário).¹⁰⁸

Mário Mesquita, no seu ensaio *A presença dos media nos diários pessoais*, ao seleccionar diários de autores de expressão portuguesa sobretudo do séc. XX, refere-se ao valor dos mesmos: “Alguns valerão pela qualidade literária, outros pelo valor testemunhal, outros ainda reunirão as duas dimensões.”¹⁰⁹

Como veremos, quando analisarmos os dois diários do nosso trabalho, estaremos certamente a estudar os do terceiro tipo, que valerão tanto pela sua dimensão testemunhal (na perspectiva adulta) como pela sua qualidade literária.

Outros aspectos sobre os quais importa também incidir são a distinção entre diário real (intimista) e diário (narrativo) ficcional e a qualidade testemunhal ou literária. Quando se trata de publicar um diário real, o seu autor sabe que tem de procurar um equilíbrio para a aparente contradição da sua publicação, já que se trata de algo privado, equilíbrio esse que ondula entre o desejo de revelação, por um lado, e a necessidade de contenção emocional. Por outro, o autor do diário sabe que alterna dicotomicamente entre o agir ou fazer e o pensar(-se), entre o intimismo e a revelação, entre a liberdade e a contenção emocional.

2. Diários juvenis - questões de género e idade

Se considerarmos os diários juvenis portugueses de maior sucesso editorial e ou literário destinados ao público juvenil, podemos facilmente perceber que o género feminino domina nesse tipo de textos, tanto pela autoria das obras como pelas protagonistas. Logo por aqui se percebe, na lógica da identificação entre o leitor e a personagem principal, que o público preferencial dos diários juvenis é o feminino. É compreensível, já que o público masculino normalmente atinge uma maturação reflexiva e emotiva mais tardia que o feminino, conforme estamos habituados a constatar na nossa actividade docente. Se tomarmos como exemplo os seis diários juvenis portugueses mais considerados a nível editorial e crítico (e de mais fácil acesso através das bibliotecas) - *Diário de Sofia & C.^a*, *A Lua de Joana*, *A Vida nas Palavras de Inês Tavares*, *O Diário Secreto de Camila*, *O Diário Cruzado de João e Joana* e *O Diário do Manzarra* -, verificamos que, de todos, apenas um apresenta autoria masculina e com protagonista do mesmo género (o último nomeado), e o outro partilha o protagonismo por duas personagens de géneros diferentes (o quinto supracitado).

¹⁰⁸ Hilário Pimenta e Vasco Moreira, *Dimensões da Palavra - 10.º ano (manual de Língua Portuguesa)*, Constância Editores, Lisboa, 2003, p.85.

¹⁰⁹ Mário Mesquita, «A presença dos media nos diários pessoais», in *Comunicação & Cultura*, n.º 7, 2009, p. 86.

Quanto à idade dos protagonistas, esta anda normalmente entre os 13 e os 15 anos, porque é nesta fase que os jovens começam a ter maior consciência dos outros e do mundo que os rodeia e a procurar novas experiências de vida ou de leitura. É claro que a idade dos leitores, melhor dizendo, das leitoras, é normalmente inferior à dos protagonistas, porque nas leituras há uma busca de alguém mais velho que as possa orientar e por outro lado a busca de um espelho, de uma identificação, de uma consciencialização social dos limites e das limitações.

Se tivermos em conta os escritores portugueses de obras juvenis actualmente mais considerados pelo mundo editorial e ou consagrados pela crítica (Alice Vieira, Alexandre Honrado, Álvaro Magalhães, António Mota, António Torrado, Ana Saldanha, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada e Maria Teresa Maia Gozalez), verificamos que existe um equilíbrio de género, mas que no género literário em causa, o diário juvenil, não ocorre.

2.1. Autores e obras (mais ou menos) relevantes

Quando falamos em diários juvenis, temos de ter em conta, por um lado, aqueles que foram escritos por adolescentes e cujos autores nunca tiveram por objectivo a sua publicação, verídicos, por outro, aqueles que correspondem a narrativas ficcionais realistas redigidos por adultos com protagonistas jovens com o objectivo de serem publicados e levarem o público juvenil à identificação deste com aqueles, nas suas relações com os amigos, a família, a escola, os adultos significativos e que são testemunho do ambiente social e cultural da época em que foram escritos. Deste modo, merecem referência, em primeiro lugar, porque *juvenilia*, *O Diário de Anne Frank* e o *Diário de Zlata*, de Zlata Filipovic, duas jovens pré-adolescentes que vivem, de forma solitária e revoltada, as guerras a que assistem, Anne a II Guerra Mundial, e Zlata a guerra da Bósnia, portanto diários realistas e também não ficcionados, que retratam as vidas das protagonistas em tempo de guerra. A primeira protagonista não sobreviveu à guerra e ao enorme sucesso que o seu diário veio a ter, a segunda resistiu e vive actualmente nos E.U.A. Será esta provavelmente a maior diferença entre as protagonistas e autoras dos dois diários.

Passemos de seguida em revista os diários juvenis ficcionais, escritos por adultos, sobretudo mulheres, e destinados a adolescentes do sexo feminino, ou talvez nem tanto. Assim, referiremos em primeiro lugar, embora não tenhamos lido mais que um livro, a escritora Sue Townsend, que obteve com a sua colecção «Adrian Mole» um sucesso enormíssimo no Reino Unido, sucesso esse que se espalhou também ao nosso país, onde a editora Difel, que publicou sete obras da colecção, assegura ter conseguido vendas superiores a 200.000 exemplares. Sue Townsend consegue, ao longo de vinte e sete anos (1982-2009), escrever nove livros e construir um ciclo em torno de um rapaz (desta vez o protagonista não é do sexo feminino) desde os 13

anos e $\frac{3}{4}$ até ao homem de meia-idade ($39 \frac{1}{4}$ anos), num processo de crescimento etário, mental e cultural do herói.¹¹⁰

Há ainda diários mais ligeiros, burlescos, que, de acordo com as modas da literatura de massas dos últimos anos, apresentam títulos recorrentes de livros técnicos de auto-ajuda para quem não percebe patavina do assunto (para totós ou bananas) ou das novelas de vampiros, e até a junção dos dois, alguns ilustrados (logo mais dirigidos à faixa etária entre os 9 e os 12 anos), outros sem qualquer ilustração.

Veja-se o caso de *O Diário de Um Banana 1, 2 e 3*, a que se seguiu *O Diário de Um Banana... e o Meu* (com espaço para o jovem leitor escrever o seu diário), de Jeff Kinney. A propósito da moda dos livros de vampiros e de bananas, surgiu *O Diário de Um Vampiro Banana*, de Tim Collins (2010) ou então o *Diário de Uma Tansa* e *Diário de Um Totó*, dos consagrados escritores juvenis espanhóis Blanca Álvarez e Jordi Sierra I Fabra, provavelmente pressionados pela editora (Planeta) e pelo mercado, em edição portuguesa. Talvez não seja preciso esperar pacientemente até chegarem ao mercado livreiro os *títulos cruzados* do estilo *Diário de Um Totó Banana* ou *Diário de Uma Vampira Tansa...* Não cabe, no entanto, neste estudo a apreciação crítica destas obras, todas elas ilustradas, destinadas certamente a um público juvenil entre os 11 e os 14 anos e de grande sucesso editorial. Refira-se, por último, outro bestseller (mais de 15 milhões de exemplares vendidos, em anúncio bem visível na capa) publicado em Portugal pela Bertrand, *O Diário da Princesa*, de Meg Cabot, em dez volumes (I-X), talvez mais dirigido a jovens a partir dos 13 ou 14 anos.

Concluamos com os diários juvenis portugueses, onde a sobriedade dos títulos impera e começa a surgir alguma quantidade e qualidade literária. Alguns deles não darem qualquer indicação no título de que se trata de diários. Outro aspecto ainda a destacar é o facto de quase todos terem sido ficcionados por escritoras.

Temos, assim, das autoras Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, o *Diário Secreto de Camila* e o *Diário Cruzado de João e Joana*, de Maria Teresa Maia Gonzalez. *A Lua de Joana*, com enorme sucesso editorial (mais de 300.000 exemplares vendidos em 2007 em seis línguas), apresentando-se sob a forma de cartas a uma amiga já falecida, a Querida Marta, e o *Diário de Sofia*, em onze volumes, de Marta Gomes e António Bernardo. Na Caminho, Ana Saldanha apresenta como diários de viagem e aventura *Num Reino do Norte*, *Umás Férias com Música* e *A Caminho de Santiago*¹¹¹. Para concluir, temos o recentíssimo diário, que, de forma calculada (lançado pelo Natal de 2010) e servindo-se da imagem de marca de um apresentador de

¹¹⁰ Essas obras distribuem-se cronologicamente, tendo em conta o título original, o ano da 1.ª edição inglesa e a fase da vida de Adrian Mole que cada uma retrata, desde *The Secret Diary of Adrian Mole, Aged 13 $\frac{3}{4}$* , datado de 1982, até *Adrian Mole: The Prostrate Years*, datado de 2009, em que Adrian Mole tem $39 \frac{1}{4}$ anos.

¹¹¹ Cf. Ana Saldanha, *Num Reino do Norte*, Caminho, Lisboa, 2010, p. 17: “Breve pausa neste diário, um documento autêntico para as gerações futuras estudarem como era a vida quotidiana de uma adolescente dotada no início do século XXI”.

televisão, saiu a lume, *O Diário do Manzarra*, com texto de Sérgio Fernandes e ilustrações de Chico Bolila.

Muitos não apresentam na sua estrutura de superfície de forma clara que se trata de um diário, mas na sua estrutura profunda funcionam como diários. Alguns são claros pelos títulos ou subtítulos, outros à primeira vista não se assemelham nada a um diário, outros usam a estratégia da carta, outros apresentam algumas reticências relativamente ao próprio género, outros seguem à risca as características formais do mesmo.

Merecem, desde já, e propositadamente relegados para o final desta longa lista, especial destaque os dois diários em estudo, que se apresentam como diários através do título - *Diário de Sofia e C.^a* -, antevendo que a protagonista não vai falar só de si e adivinhando-se a companhia dos amigos, colegas, família e outros adultos significativos, ou do subtítulo - *ou Diário de quem só quer a paz no mundo e o Brad Pitt* - marcadamente ideológico (paz e amor).

3. Dinâmicas narrativo-discursivas da produção do diário juvenil em Alice Vieira e Luísa Ducla Soares

Os diários juvenis em estudo correspondem, portanto, a narrativas ficcionais realistas redigidos por duas escritoras experientes e apresentam protagonistas jovens com o objectivo de levarem o público juvenil à identificação deste com aquelas protagonistas, nas suas relações com os amigos, a família, a escola, os adultos significativos e que são testemunho do ambiente social e cultural da época em que foram escritos.

Duas jovens contam as suas vivências, emoções, problemas, alegrias, sonhos, enfim, revelam a sua interioridade adolescente; contudo, fazem-no de forma distinta: Inês reflecte mais que conta no DSC e Sofia no VPIT conta mais que reflecte, embora as duas narrativas proporcionem reflexões significativas às leitoras implícitas, no DSC com um cunho mais educativo, e no VPIT com um cunho mais cultural. Tal valorização configura duas opções temáticas globais e duas necessidades ou preocupações sociais que as autoras encontraram nos jovens ao tempo em que escreveram os diários: Luísa Ducla Soares preocupa-se mais com a orientação educativa e os problemas com que se debatem os jovens, Alice Vieira com a cultura¹¹²; ambas com a valorização dos jovens como seres complexos e tantas vezes menosprezados pelos adultos.

¹¹² O destaque temático das duas autoras, cuja publicação das obras dista 14 anos, ajuda a perceber melhor dois dos três estádios evolutivos da literatura juvenil do pós-25 de Abril: estágio 1 - narração adulta de histórias juvenis com fraca valorização de fase marcante na vida do ser humano (a adolescência); estágio 2 - destaque para a componente educativa, *Diário de Sofia & C.^a* (1994); e estágio 3 - preocupação com a formação cultural, *A Vida nas Palavras de Inês Tavares* (2008).

Apesar de barafustarem, quando lhes foi oferecido o diário, Sofia, protagonista do *Diário de Sofia & C.^a* (DSC), logo na 1^a entrada (3 de Outubro), e Inês, protagonista de *A Vida nas Palavras de Inês Tavares* (VPIT), na 2.^a página, acedem ao convite de escrever e revelam desde logo que desejam comunicar com o leitor narratário convocando-o através do determinante indefinido - “E toda a gente sabe a trabalhadeira que dá fazer anos.” (VPIT:9) -, quer através do pronome pessoal de segunda pessoa do plural, que inclui o responsável pelo enunciado/ discurso Sofia, que já se apresentou na segunda entrada do diário (3 de Outubro) e um “tu” que se pressupõe que seja o leitor, que torna desde logo seu confidente - “E, cá entre nós (o eu narratorial e o tu leitor implícito), teria coragem?”.

Este discurso na primeira pessoa vai traduzir-se em duas narrações autodiegéticas que vão expandir a sua narração intimista através de arquiteturas textuais que assentam nos princípios fundamentais de organização diarística - narração intercalada e fragmentária e inscrições temporais que criam desde logo a ilusão do real e conferem consequentemente verossimilhança ao que narram. Contudo, as autoras ficcionais dos diários (Inês e Sofia) vão optar por estruturas textuais distintas: Sofia opta por ligar os fragmentos escritos que compõem o seu diário da forma mais tradicional, de acordo com o curso dos dias (de 3 de Outubro a 1 de Julho do ano seguinte) de um ano lectivo (aproximadamente), enquanto Inês opta por apresentar dezanove fragmentos (supostos capítulos) que traduzem o seu sentir e as suas vivências ao longo de um ano civil, com início em Janeiro (após o seu aniversário) e termo no final do mesmo ano, marcando a temporalidade também de forma progressiva mas percebida dentro de cada fragmento por referências temporais mais ou menos precisas, a partir dos meses ou de épocas festivas do ano, de forma pouco comum a sugerir um traço modernista.

Efectivamente, esta estratégia de modernidade também se nota no título atribuído ao diário que Inês escreve, ainda não perceptível no frontispício da obra, nomeada por *A Vida nas Palavras de Inês Tavares*; só na página 5 se descobre através do subtítulo *Ou Diário de Quem só Quer a Paz no Mundo e o Brad Pitt*. Relativamente a esse mesmo aspecto da titulação, a obra de Luísa Ducla Soares é mais tradicional também, pois no título percebemos logo que se trata de um diário, *Diário de Sofia & C.^a* - e que esse diário foi escrito por uma jovem - “(aos 15 anos)”. Porém o frontispício da obra é mais moderno no que toca à estratégia de captar desde logo o leitor empírico (por identificação entre o jovem mais ou menos da mesma idade e do mesmo sexo do autor empírico) através de um carimbo que aponta para o secretismo e que dessa forma acossa ao desvendar o leitor implícito, mas vindo a captar mais tarde provavelmente, também aqueles a quem é proibido - “Proibido a professores, pais e outros que tais.” Também o fecho e a chave contribuem para captar o leitor e ajudam a construir a intimidade que se pretende neste diário ficcional. Outra estratégia para captar a jovem leitora feminina, neste diário, como veremos, e também usada subtilmente, será o recurso ao código icónico.

Mas regressemos à arquitectura textual dos dois diários para verificarmos como se organizam. Inês organiza o seu discurso em torno do seu sentir e pensar (e as reflexões/ pontos de vista dos outros e o relato dos acontecimentos que ela própria conta interrompendo-os para os retomar mais adiante, ou acoçando o leitor com a promessa de muitos relatá-los, vezes acontecimentos em projecção retrospectiva para melhor se entender no presente e dessa forma melhor construir a sua identidade. Inês apresenta uma complexidade (e flexibilidade mental) enorme no seu discurso escrito ao interromper histórias que conta. Por exemplo logo, no fragmento 1, inicia a história de como era para ter tido o nome de Edviges (que Inês trata carinhosamente por Avó Gi), história logo interrompida pela história de como a Avó Gi começou a namorar e foi mãe solteira por o namorado fugir ao compromisso paternal (VPIT:14 e 15), retomando a primeira história de como foi salva desse nome (VIPT: 15 -17). A segunda história é ampliada com mais pormenores, de como avó Gi vai procurar o namorado que a abandonara a casa dos pais e tenta aproximar o neto entretanto nascido dos avós que não quiseram saber, no fragmento 2 (VPIT: 19-21). A propósito desta história e de a avó na altura do nascimento do pai de Inês ter publicado um livro de versos chamado *Lágrimas do Meu Viver* e desde esse dia se apresentar a toda a gente como “Edviges Tavares do Ó, poetisa” surge a história cómica/ caricata que se passou entre ela e Domingos, colega de Inês, quando os dois se encontram no elevador do prédio onde vive Inês (VPIT: 21-23); a caricatura do Domingos (“que é muito burro”, conforme anunciado na página 10) vai continuar no fragmento 3 a propósito do Harry Potter quando o Domingos vai à festa da apresentação de mais um livro da série e é entrevistado para a televisão e visto por toda a escola (VPIT:35-36), após Inês reflectir sobre as razões hipotéticas das ideias dos professores (VPIT: 33-34), a razão de a mesma professora tratar toda a turma por “um poço de ignorância e incultura” (VPIT: 34) e apresenta reflexão sobre a competência linguística (morfológica e fonética) exemplar e a cultura da professora de Português (VPIT: 34-35) e o castigo que a mesma aplicou à turma de escrever uma composição sobre a pessoa que deu nome à rua onde cada aluno vive (VPIT: 36). Na entrada 5 ficamos logo a saber que o trabalho sobre o nome foi um sucesso e que como recompensa foi publicado no jornal da escola (VPIT: 39), de como a pesquisa se processou primeiro em enciclopédia, depois na internet e finalmente contou com a ajuda do Presidente da Junta da rua onde mora a avó Gi que emprestou a Inês um calhamaço com a história das mulheres que tinham dado o nome a ruas de Lisboa (VPIT: 40-41), de como o trabalho foi realizado em grupo como a amiga Vanessa (VPIT: 42), Inês resume a história da Preta Constança sem os requintes e emotividade de Vanessa (VPIT: 42-43), reacções à apresentação da história (inveja do Jonas, elogio rasgado da professora pela originalidade) (VPIT: 43), reacções e consequências do trabalho a nível familiar e pessoal (VPIT: 43-45).

Na entrada 6 assistimos ao retrato do Jonas e da paixão deste por selos e não por Inês, conforme afiançava a amiga Vanessa. Na entrada 7 a história da avó Gi de mãe solteira é actualizada por Inês com um segmento que relata a circunstância em que conheceu o namorado que a engravidou e fugiu, num assalto de Carnaval (VPIT: 56-57), segmento esse que às vezes é

reiterado por Inês às três amigas (Vanessa, Rosário e Clarisse) à custa do qual riem (VPIT: 57-58). No início da entrada 8 (VPIT: 61) Inês começa por poder falar na Teodora e na irritação que ela lhe provoca (“A Teodora às vezes irrita-me muito e era disso que eu ia agora falar, mas fica para outra altura.”), mas interrompe o seu discurso para relatar a chegada do pai a casa a berrar contra o trânsito, o estado das estradas e geram-se discussões entre ele e a mulher por causa da televisão ligada à hora do jantar assim como pelo facto de se ter esquecido do Dia da Mulher e a representatividade política feminina, e já não teve tempo para falar de Teodora, “como tinha planeado” (VPIT: 67).

A entrada 9 é dedicada à Páscoa. Inês começa por confessar o seu gosto pela Páscoa por juntar duas das palavras mais bonitas da língua portuguesa, férias e chocolate, só faltando o Brad Pitt, mas a paixão balança agora com o Orlando Bloom, que, segundo a Avó Gi, se deveria aos pólenes da Primavera. A propósito desta paixão pendular, fala da paixão da tia Lena pelo Gonçalo e pelo Mateus (VPIT: 69-70). A amiga Vanessa não sabe quem é o Orlando Bloom. Inês conta a história daquele ano em que o pai tentou ser um pai a sério ao esconder ovos de chocolate e o coelho rubi ter sujado a banheira da avó Gi (VPIT: 72-73). A avó fala na tradição de oferecer o foliar às madrinhas, por oposição às “ideias modernas”. Na entrada 9 ficamos a saber que Inês formou com as amigas e o Domingos o Clube “Festeja Hoje Que Amanhã Há Mais” e que o pai, após o esquecimento do último Dia da Mulher, usa as várias agendas que tem. A propósito dos Dias de ... Inês reflecte sobre a adolescência e recorda a excursão da escola à Feira do Livro quando era mais pequena no Dia da Criança (VPIT: 78-79). Inês fala sobre a ida à Feira do Livro com os pais e a Avó Gi dá-lhe dinheiro para comprar um livro e em troca ela vai com ela à estátua do Camões e à do Sousa Martins, aproveitando esta para contar a história do médico (VPIT: 81).

Nas entradas 12 e 13, Inês fala das férias e do regresso atribulado: só 15 dias, a avó Sara que não foi regar as plantas e é uma mãe galinha, o pai que não ajuda a desfazer as malas, não encontra nada para cozinhar e desiste de correr com a filha até Monsanto, o que permite a Inês reflectir sobre as relações pais/filhos. Na entrada 14, Inês acaba finalmente por falar na Teodora em tom elogioso, retratando-a como carinhosa, inteligente e paciente. A propósito de frase de Agustina (dita por Teodora) Inês fala sobre alimentação porque tem comido muito, a mãe critica a alimentação, ... Harry Potter, Domingos. Os pais regressam ao trabalho e Inês passa o tempo entre a casa das avós, a sua e a das amigas. A entrada 15 fala sobre o défice masculino, a propósito dos colegas Jonas e Domingos, e das vantagens de se ter um tio. Finalmente é completado o retrato de Teodora: apesar de humanitarista e solidária, o retrato é negativizado insistentemente pelos excessos de querer fazer o bem através da internet como netmaníaca, excessiva ou compulsiva (VPIT: 108-109) e pelas contradições (VPIT: 109-111) que traduzem a sua alienação e verdadeira insensibilidade. A entrada 16 tem início com o espanto da mãe ao olhar de frente para as árvores da praceta, julgando ainda Inês que fosse o gato da vizinha Clotilde, história que acontece frequentemente e é contada por Inês (113-114), após a qual retoma o espanto da mãe por as árvores estarem já engalanadas com luzes para o Natal,

ainda mal Setembro tinha terminado. Na entrada 17 Inês fala do fumo que deitam as castanhas assadas e que a faz projectar retrospectivamente um ano, quando foi com os pais ao concerto dos Rolling Stones e mostra como gosta do Outono e a propósito das castanhas como se aprendia com os embrulhos de jornal até a Europa ter proibido o seu uso. Reflecte também sobre a paisagem desanimadora da cidade.

A entrada 18 tem como ponto de partida as caturras das avós, pressupondo que Inês descobriu o segredo e em seguida explica as circunstâncias da descoberta quando procurava uma caixa para guardar a colecção de selos do avô Eugénio, afinal a chave para o desentendimento e encontrou uma foto, história de dedicação e ciúme essa que é contada pela mãe (VPIT:128-130) e é concluída com Inês a guardar a foto que desencadeou a história entre as páginas do diário; é de notar que esta história vem sendo anunciada e adiada desde a página 13, subtilmente tematizada (ciúmes) na página 26, lembrada pelos pais e tia Lena na pág. 14, certamente uma das estratégias mais hábeis da literatura juvenil a lembrar a técnica televisiva das telenovelas e das séries e que prende o telespectador, neste caso o leitor. É esta história uma das estratégias utilizadas para prender o leitor ao VPIT.

Na última entrada estamos no Natal e o fim do ano está próximo, época nostálgica e propícia à recordação dos entes queridos. Inês lembra o Natal em casa dos avós em Sintra, e a avó Sara o 1.º de Maio.

Na décima nona entrada percebe-se a organização subtil da organização temporal da história com muitas projecções retrospectivas necessárias a Inês, uma rapariga de 13 anos que precisa de construir a sua identidade, ancorando-a no passado para entender o presente através das suas raízes e agir em sociedade. Conta episódios mas dá voz a outros para os contarem também e mostra o seu ponto de vista e os pontos de vista dos outros, interrompe-se para clarificar numa escrita e pensamento bastante complexos como pudemos perceber por uma leitura analítica.

A complexidade da narração no VPIT constrói-se, como já vimos, não só através do relato de acontecimentos presentes e das reflexões de Inês num movimento pendular de primeiro nível diegético como também a partir de várias histórias recontadas por Inês no seu diário, a que ela teve acesso através da avó Gi, da mãe ou da professora de Português e que configuram um segundo nível diegético da responsabilidade de narradoras homodiegéticas, como é o caso da história da avó Gi contada pela própria (e pela família) e que se reparte por três sequências com recurso à analepse e à prolepse (avó conhece o namorado, avó engravida, o namorado foge, avó tenta aproximação à família paterna do filho, avó fica sozinha com um filho nos braços). Há ainda a história que explica a caturrice das avós contada pela mãe, da história da Preta Constança da responsabilidade de Inês em co-autoria com a amiga Vanessa e que é resumida por Inês no diário, contada à família e a toda a comunidade escolar através do jornal escolar *O Bisnau*, da história do médico Sousa Martins resumida por Inês e contada pela avó Gi, da história de Públia Hortência de Castro contada pela professora de Português. E, por

fim, a história da caturrice das avós contada pela mãe e das histórias humorísticas em roda do colega Domingos, uma contada pela avó Gi (anedótica) e a outra em formato televisivo (ridícula), todas elas organizadas por encaixe no primeiro nível narrativo.

O diário de Sofia apresenta-se mais linear em termos de organização das sequências narrativas, onde vai surgindo uma história, para além da central, que decorre no presente, a história da droga, e que vai sendo intercalada e se destaca pela sua extensão (28 entradas num total de 135 e que correspondem a cerca de 15% do total da escrita de Sofia), história essa destacada por Sofia. O texto icónico, insólito num livro dirigido ao público juvenil, serve para activar simbolicamente a relevância do discurso de Sofia e potencia um ambiente intimista e jocoso com o leitor implícito, por vezes através de imagens que ocupam uma ou duas páginas.

O diário apresenta uma grande variedade de outras tipologias textuais à margem do literário, que conferem veracidade à narrativa e lhe dão um cariz de maturidade. O texto utilitário, que reflecte problemas ou situações relevantes vividas por Sofia, apresenta-se sob a forma de listas de cariz pedagógico/educativo ao mesmo tempo que revela problemas vividos pelas personagens e os jovens da idade da protagonista em maior abundância no diário de Sofia que no de Inês, quando esta diz na antepenúltima entrada do diário (29 de Junho):

Sou uma mistura de mim com a minha família, os amigos, o cão, a história da droga e tudo o mais. (DSC: 109).

Como veremos, o VPIT apresenta através da intenção autoral um programa cultural e o DSC um programa educativo/ pedagógico, para o qual contribuem, para além de hibridarem a obra em termos de géneros, a lista de produtos naturais associados à beleza (DSC: 23), a notícia intitulada “Desembarcaremos na América 400 cobras vivas” (DSC: 25), e incluída através da técnica da colagem, o panfleto sobre o cálculo do ciclo menstrual (DSC: 62), um panfleto sobre as DST (DSC: 67) também colado ao diário e que conferem também verosimilhança ao universo descrito pela escrita diarística de Sofia.

3.1. O subtítulo e o *incipit*: “avisos à navegação”

Logo que pegamos nos diários para os ler, o contacto visual da capa permite-nos reflectir sobre o paratexto primário e o quanto ele pode contribuir para acossar a jovem leitora à compra do livro a ela dirigida.

E mal lemos os primeiros parágrafos do *Diário de Sofia & C.^a* e d’ *A Vida nas Palavras de Inês Tavares*, ficamos a saber, a partir da identificação entre as protagonistas e as entidades narradoras, da forma como estas últimas se vão posicionar face ao que relatam: as protagonistas das duas narrativas (Inês e Sofia) vão alternar o seu contar entre o seu “eu” e os outros - “O meu nome”, “o pai da minha mãe”, “a mãe do meu pai”, “acabei de fazer anos”,

“Fiz”, “as minhas melhores amigas”, “a avó Gi”, “as minhas amigas”, “minha vida” (VPIT), “Deram-me”, “Tive tal desilusão”, “o meu pai”, “Estou aqui”, “Por hoje acabo” (DSC), o que revela nos diários tanto a presença obsessiva do narrador como a preocupação com os que o rodeiam. Esta estratégia de dispersão narrativa entre as experiências do “eu” e a nomeação e o retrato dos outros é organizada sequencialmente em alternância e permite, desde logo, mostrar o controlo absoluto do narrador sobre o tempo assim como a sua intervenção futura no desenrolar das peripécias. Percebe-se logo no *incipit* que essa narradora autodiegética, tanto de um diário como do outro, é também uma protagonista dada à divagação e à reflexão: Inês, no VPIT, apresenta-se e reflecte logo sobre o seu nome e apelido. Depois medita sobre o seu aniversário, a que se segue o retrato geral de amigos e colegas convidados. Refere a professora de Português, caracteriza o seu diário e fala de quem lho ofereceu, a avó, reflectindo sobre a dicotomia desejo vs. realidade (i-Pod vs. Diário) e alterna entre o mais próximo (amigas e pai) e o mais afastado (ídolos). Sofia, no DSC, apresenta, comparativamente a Inês, apesar de mais velha (15 anos), uma progressão discursiva mais simples, pois começa por reflectir sobre o conceito e a recepção do diário oferecido e só depois fala de si. Em seguida, aborda a família e volta finalmente a si. Há alguma lógica no facto de Inês começar logo a falar de si: tem treze anos e já se abriu ao mundo, mas o centro desse mundo ainda se centra na sua pessoa. Sofia inicia o relato sobre a concepção de diário, porque tem quinze anos e nessa faixa etária o mundo já deixou de se centrar em si, colhendo maior atenção o que a rodeia.

Relativamente à complexidade da estruturação do relato, existe alguma contradição, pois a divagação de Sofia deveria ser estruturalmente mais complexa, isto é, apresentar maior mobilidade na organização das sequências do que a de Inês, tendo em conta a maior maturidade esperada numa personagem de quinze anos. Contudo, o momento histórico-cultural em que esta vive também é mais complexo e dispersivo como os jovens que lêem a (para)literatura actual, que desejam mais consumo e prazer mais multifacetado. Ou seja, enquanto a adolescente retratada no diário de Sofia encadeia sequencialmente as suas acções no seu relato, isto é, passa de uma acção a outra que se liga logicamente à anterior, a adolescente Inês é mais sensorial. É aquilo que se designa de “adolescente multiplataforma”, centrando-se sobre vários assuntos ou passando de um a outro sem se perder, revelando assim um poder de gestão enorme, à semelhança de muitos jovens de hoje, que são capazes de, ao mesmo tempo, enviarem uma mensagem via telemóvel para redes sociais enquanto assistem a uma série televisiva, fazem os trabalhos de casa e lancham sem se perderem nas tarefas que realizam.

Ora, o discurso de Inês é mais complexo e dispersivo que o de Sofia, e talvez isso reflecta um dado contextual - está construído à semelhança dos adolescentes de hoje. Podemos então notar verosimilhança entre o mundo ficcional construído das adolescentes e o mundo real, histórico dos leitores: a ficção é reflexo da realidade. Contudo, relativamente à complexidade semântica do discurso, é pouco provável que Inês, uma jovem de treze anos,

apresente um discurso tão assertivo: por exemplo, quando diz que custa fazer anos¹¹³ (custa fazer anos a um adulto a partir de uma certa idade) ou que há muita gente pelo mundo fora a fazer anos no mesmo dia¹¹⁴, desvalorizando assim o seu aniversário (o aniversário é dos dias mais importantes do ano para qualquer adolescente).

Não nos foi difícil delimitar o *incipit* dos diários: em VPIT corresponde à primeira parte do capítulo inicial, até à página 12 (“(...) pelo mundo inteiro.”); no DSC corresponde às primeiras duas entradas, os dias 3 e 4 de Outubro (DSC: 5-6).

Segundo Carlos Reis e Lopes, o *incipit* cumpre uma “função de moldura”¹¹⁵ e é através dele que o autor vai conseguir suscitar a adesão do leitor. Para que o autor consiga implicar o leitor, deve mostrar como vai organizar a história (sequencialização), revelar “as circunstâncias da comunicação que empreende” (narrador: ciência, presença, subjectividade) e apresentar as componentes fundamentais da história (“informações preliminares necessárias para a compreensão da história”), incluindo a nomeação e a caracterização (genérica ou completa) de algumas personagens. Mas o aspecto mais importante, e que revela a mestria do autor, sobretudo quando é autor de obras juvenis e precisa de conseguir “prender” o leitor, é o procedimento do retardamento¹¹⁶ com o objectivo de suscitar (desencadear e prolongar) “a curiosidade e o interesse do leitor”¹¹⁷. É a técnica da expectativa. A criação da expectativa no VPIT surge logo na primeira página do diário, quando Inês, a propósito do seu sobrenome, promete história que adia:

O meu pai não tem o apelido do pai dele por causa de uma história complicada que eu hei-de contar mais adiante, mas agora não me apetece (...). (VPIT: 9).

A história de como a avó Gi foi mãe solteira após a fuga às responsabilidades do namorado terá início ainda na primeira entrada do diário (VPIT: 14-15) ser continuada já na segunda entrada (VPIT: 19-21), actualizada e parodiada na sétima (VPIT: 56-57) e ainda reiterada esta última por Inês às amigas na mesma entrada:

Às vezes conto esta história à Vanessa, à Rosário e à Clarisse, e desatamos a rir, (...) (VPIT: 57).

A estratégia da criação da expectativa no leitor para prender ao relato é repetida na primeira página a seguir ao *incipit*, a propósito das birras entre as avós Gi e Sara:

Mas eu ainda hei-de descobrir o que se passou. Talvez isso vá ser - quem sabe - a única coisa verdadeiramente e secreta que este caderno vai guardar. (VPIT: 13).

¹¹³ “E toda a gente sabe a trabalhadeira que dá fazer anos. É uma coisa de que levamos semanas a recompor-nos.” (VPIT: 9).

¹¹⁴ Cf. VPIT: 10: “Nada de muito especial. Há milhares de pessoas por este mundo a fazer 13 anos no dia 21 de Janeiro.”.

¹¹⁵ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 201.

¹¹⁶ Cristina Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 253.

¹¹⁷ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 201.

Esta *captatio benevolentiae* prossegue até quase ao fim do diário, porque só na entrada 18 ficamos a saber a causa das “Caturrices das velhas”. Entretanto, mais uma vez é despertada a curiosidade leitora no final do capítulo 12, quando Inês afirma:

São como cão e gato estas duas - e nunca percebi porquê. § Tanto a minha mãe como o meu pai encolhem os ombros quando lhes falo nisto e dizem apenas: § - Coisas antigas, não te metas. (VPIT: 91).

No DSC, a expectativa é criada em torno da descoberta do local do internamento do Bebê por Sofia e os amigos Cátia e Miguel (DSC: 39) e também logo a partir do frontispício da obra através do secretismo que o cadeado e a chave geram bem como o carimbo proibitivo. Contudo, neste diário a estratégia mais usada para cativar o leitor é a interrogação retórica, que traduz o questionamento de Sofia sobre si própria e sobre os outros. A incerteza coaduna-se com um ser em crescimento que deseja libertar-se do jugo dos adultos e construir a sua identidade:

Quem sabe se não virei a ser pessoa famosa? (DSC: 5)

Mas como é isso possível sendo escrava dos meus pais, da escola, das obrigações? (DSC: 6)

Será que ele realmente se droga com seringas, ou é apenas um sonhador? (DSC: 17)

Mas se os amigos a desprezarem, o que vai ser da Lúcia? (DSC: 30)

Será que já alguma vez um par de estalos mudou as convicções de alguém? (DSC: 31)

Mas sem dinheiro como é que vou arranjar todas as coisas maravilhosas com que sonho? (DSC: 58)

Será que eu já estou tão caduca que acho que sonhar é melhor do que viver? (DSC: 60)

O que é que eu quero? (DSC: 85)

Eu própria quem sou? (DSC: 110)

No *incipit* destas duas obras temos a definição de diário. Ele é, metaforicamente, para Inês “uma seca”¹¹⁸ (VPIT: 10), um repositório de segredos¹¹⁹ e de “coisas importantes” (VPIT: 12). O diário também é caracterizado como “Papel, só papel e nada mais que papel./ Branco.” (VPIT: 11) por Inês ou como “Um livro em branco” (DSC: 5) por Sofia. A definição funcional de diário também está inscrita no *incipit*: para Sofia, trata-se de escrever ou registar a vida pessoal: “eu, que nem para ler tenho paciência, aí escreva a minha vida” (DSC: *Ibidem*). A avó de Inês, quando lhe oferece o diário, propõe algo diferente: “- Para escreveres as coisas muito

¹¹⁸ A reacção da adolescente poderá significar uma intromissão na vida pessoal, quando o que ela queria certamente era preservar a sua individualidade, a sua personalidade face às intromissões dos adultos, numa fase da sua vida que é ao mesmo tempo de abertura ao mundo mas também de necessidade de espaço para se autodefinir, para se encontrar a si mesma. A jovem reage como se tivesse sido vítima de uma agressão, pelo menos inicialmente. A adolescente ainda não se sente emocionalmente à vontade para se revelar completamente aos outros. Contudo, após uma primeira rejeição emocional, vai aceder racionalmente à proposta de escrever.

¹¹⁹ “- Isto é para escreveres e guardares os teus segredos.” (VPIT: 10).

importantes que te acontecem” (VPIT: 11). Porém, a definição de diário não encontra a mesma ordem no relato dos dois diários: no DSC, aquela aparece em primeiro lugar, enquanto no VPIT aparece só após considerações da narradora-protagonista acerca do seu nome, do seu aniversário e do retrato genérico das amigas e dos colegas. A estruturação narrativa não encontra a mesma ordem discursiva por razões etárias, e ideologicamente este facto estará certamente relacionado com a recepção (oferta) do diário por parte das protagonistas e poderá querer mostrar em maior ou menor grau a rebeldia daquelas. Certamente Sofia é mais rebelde que Inês, deseja libertar-se do jugo dos adultos que, ao oferecerem-lhe o diário, querem promover uma maior ligação à família da qual ela se sente afastada, como se pode verificar quando apelida os pais de “dinossauros” (DSC: 6). Enquanto Sofia se esconde no diário, Inês acha o diário uma restrição ao mostrar-se, sendo a antítese do que é realmente apreciado e promovido (mais ou menos mediaticamente) no contexto histórico-social em que vive¹²⁰:

E, se na minha vida acontecessem coisas muito importantes, o que eu queria era que toda a gente soubesse! § De que me serviriam essas coisas importantes se eu não as pudesse espalhar aos quatro ventos? (...) § Se me acontecessem estas coisas importantes, de certeza absoluta que não as escrevia aqui para ninguém ler! § Se me acontecessem estas coisas importantes havia de as espalhar pela escola inteira (...), pela rua inteira, pela cidade inteira, pelo país inteiro, pelo mundo inteiro. (VPIT: 12).

Assim, podemos afirmar que a faixa etária da jovem adolescente e o momento histórico-social são duas condicionantes que actuam sobre as protagonistas e ao mesmo tempo as aproximam de determinados protótipos femininos mais marcados pela reserva e pela comunicabilidade, mais próximos ou afastados em relação à família, mais ou menos subjugados ou livres. Verificamos, à semelhança do que acontece com a Leonor dos poemas «Descalça vai para a fonte» de Camões e «Poema da Auto-estrada» de António Gedeão, que Inês é segura, confiante, desenvolta e extrovertida, enquanto Sofia é mais pacata, tímida, reservada, *vítima* de maior controlo parental, pois fala em “dinossauros (familiares)” (DSC: 6).

Outro aspecto relevante na construção da “moldura” inicial de uma obra prende-se ao facto de o leitor saber logo com que tipo de narrador vai contar. Tanto no DSC como em VPIT o narrador é autodiegético, porque é protagonista da história que relata, coincidindo com uma adolescente. Esse narrador é onisciente, porque sabe tudo o que acontece e fala das personagens que a rodeiam e reflecte sobre os acontecimentos; e é subjectivo, porque fala de si próprio e do que sente. Esta narradora apresenta as personagens e os cronótopos, mas fá-lo de forma diferente: Inês caracteriza, ainda que superficialmente, as amigas e os colegas,

¹²⁰ A propósito desta questão do mostrar-se, Alice Vieira escreveu uma crónica intitulada «Ser famoso» (*in Jornal de Notícias*, 05-01-2003), bastante crítica, sobretudo por a fama não ser acompanhada de substância cultural. Transcrevemos da mesma crónica, em forma de carta aos “Senhores da produção” de um qualquer canal televisivo, algumas frases mordazes: “(...) eu quero ser famoso. (...) Ser conhecido é o meu sonho, é o meu maior desejo, toda a minha ambição (...) aparecer em todas as revistas, de preferência na capa (...) Como não faço nada, nem nunca fiz nada que se visse, acho que estou em óptimas condições para me tornar muito conhecido e muito famoso.”. Mas não devemos esquecer que Inês apresenta a sensatez própria da sua idade e não a humildade e pacatez desejáveis num adulto.

enquanto Sofia utiliza quase só a nomeação. Podemos daqui depreender que Inês sente mais liberdade do que Sofia.

A obra que apresenta a estratégia mais eficaz na adesão do leitor no *incipit* é certamente o DSC, porque Sofia dramatiza, dizendo que vai fazer de conta:

Chamo-me... mas vou inventar um nome falso para mim e para todas as pessoas de que vou falar. Assim serei uma personagem irreconhecível e não vou comprometer ninguém. §§ Faz de conta, portanto, que sou a Sofia, que a minha escola é o Colégio Universal. O meu cão será o Pipocas. (DSC: 6).

Portanto, a narradora vai camuflar a sua identidade pressupostamente real ao adoptar uma nova identidade, querendo com isto dizer que poderia ser outra qualquer jovem de quinze anos, o que convida à identificação do tipo: se eu faço de conta (protagonista da história) também tu (leitora) podes fingir e entramos as duas no jogo do “faz de conta” e assim nos vamos entender emocionalmente... Até pode ser que sejamos mais parecidas do que julgamos. Este processo de aproximação ao leitor através do distanciamento, processo antitético por eclipse e extensão, também está presente no diário de Inês, quando esta afirma que o seu aniversário é algo de normal e vulgar:

Nada de muito especial. Há milhares de pessoas por este mundo a fazer 13 anos no dia 21 de Janeiro.” (VPIT: 10).

3.2. Relação entre o autor empírico, o autor textual e o leitor

Tanto no DSC como no VPIT as autoras textuais adultas criam autoras empíricas adolescentes para que leitoras adolescentes se possam identificar com as segundas em histórias que tanto revelam as vivências adolescentes com os seus pares como com o mundo dos adultos. Assistimos, desta forma, nos diários em estudo à homogeneização de género, quer porque as protagonistas, narradoras e autoras são mulheres como pelo facto de as leitoras também o serem. As autoras textuais promovem a identificação não só de género mas também de faixa etária com as autoras empíricas e as protagonistas num procedimento que visa em último grau a dignificação dos adolescentes.

Facilmente percebemos nos dois diários, e de forma ainda mais intensa no DSC, que os adolescentes são muito pouco tidos em conta na sua individualidade como seres autónomos, pois os adultos não os incluem no seu mundo e ao mesmo tempo já não podem ser incluídos no mundo das crianças. São esses adultos que os fazem sentir deveras envergonhados da sua condição de adolescentes ou os remetem por conveniência para o mundo infantil. Com efeito, a etapa adolescente presta-se a comentários adultos nada agradáveis sobretudo dos pais, e que não abonam em nada sobre a compreensão da adolescência pelos mesmos, pelo que é aqui que as autoras textuais se sentem na obrigação de revelar esse mundo dinâmico, de seres em

crescimento que necessitam de ser compreendidos nesta “passagem da inocência à experiência”:

(...) era certo e sabido que lá vinha o meu pai com aquela cena do costume, «estás mesmo na idade do armário» (VPIT: 64).

(...) a minha mãe disse: § - Estás mesmo na idade do armário. (...) § Estou farta de ouvir dizer que os adolescentes deviam ser fechados num armário para só serem soltos ao chegarem a adultos. (DSC: 17-18).

3.3. A linguagem icónica e outras tipologias textuais

Estamos perante dois diários cujas tipologias textuais diversificadas lhes conferem traços de modernidade.

O VPIT não segue o cânone no que diz respeito à datação diarística, pois apresenta dezanove entradas ou capítulos, embora situadas temporalmente. Mostra várias listas: “das promessas que nunca se cumprem” (VPIT: 25-26), das desculpas da avó Sara para não cuidar da casa da filha (VPIT: 94-95), espécies em vias de extinção (VPIT: 109-110), entradas enciclopédicas da palavra “Constança” (VPIT: 40)), pequenas histórias (a história da avó Gi até ao nascimento do pai (VPIT: 14-15, 19-21, 56-57), uma história que poderia intitular-se “Ódio velho não cansa” (motivo das caturrices das avós) (VPIT: 128-130), pequenas histórias biográficas (Preta Constança, contada por Inês e escrita por ela e pela amiga Vanessa (VPIT:42-43), Públia Hortênsia de Castro, contada pela professora de Português (VPIT: 35-36), Sarah, a princesa, contada por Inês (VPIT: 119-120) e do médico Sousa Martins, contada pela avó Gi a Inês (VPIT: 81).

Os traços de modernidade são mais frequentes ainda no DSC. Dentro deste diário conseguimos a determinada altura embrenhar-nos junto da protagonista, sob a forma de conto policial, para descobrirmos onde está internado o Bebê (DSC: 37-41). Temos também uma lista telefónica donde Sofia destaca “os números de aconselhamento e apoio” (DSC: 14), outra lista de produtos naturais escrita pela avó Glória (DSC: 23), ainda outra das qualidades do homem ideal apontadas por Sofia (DSC: 29), uma pauta de classificações do teste de Matemática (DSC: 42). Outro traço de modernidade deste diário prende-se ao facto de Sofia colar nele alguns elementos que ajudam a traduzir um maior realismo ao diário. Assim, temos um excerto da notícia “Desembarcaram na América 400 cobras vivas” (DSC: 25), um bilhete do Jardim Zoológico de Lisboa (DSC: 31), o folheto baseado em “A sexualidade humana: 35 questões sobre a sexualidade para jovens” publicação da Associação para o planeamento da família, (DSC: 67) e ainda o hino que a Mafalda escreveu para a marcha ecológica (DSC:78). Outro traço que traduz modernidade ao DSC é a presença de ilustrações, embora seja distintivo da literatura infantil e pré-adolescente em relação à literatura para adolescentes, pois este diário não nos parece destinado claramente a essa faixa etária.

Porém, as ilustrações servem de guia simbólico ao jovem que leu o diário, tornando ao mesmo tempo a leitura mais descontraída, de acordo com uma das características da (para) literatura juvenil que é o relaxamento leitor. Algumas ilustrações ocupam a totalidade das páginas e criam esse relaxamento e ajudam a criar evasão, como é o caso da imagem da página 4, em que podemos observar Inês a escrever o seu diário em cima da colcha da cama. Outras imagens que ocupam por inteiro as páginas e com a anterior criam intimidade encontram-se nas páginas 46, onde Inês, em frente ao espelho, descobre o seu corpo, e 95, que figura o quarto de Inês. Nas páginas 50 e 51, quase a meio do diário, uma ilustração mostra Sofia e os seus amigos mais próximos, Miguel e Cátia e lhes confere destaque como dentro do texto. O discurso icónico permite a associação entre o texto e algumas personagens da história. Por exemplo, na página 6 aparece o desenho dos dinossauros a simbolizar a família de Sofia; na página 12, a figura que mistura um anjo e um tigre serve para construir uma polarização intranormativa discordante estética positiva e tecnológica negativa; na página 13 aparece uma bóia de nadador salvador, porque Sofia salvou a filha do Sr. Rogério da Violência Doméstica; na página 17 por quatro vezes aparece uma mulher junto a uma sardinha para sublinhar a baixa estatura de Sofia; na página 32 temos uma imagem de corpo completa de Sofia a celebrar o fim-de-ano, mas sozinha; na página 53 temos a dentadura brilhante do DR. Silveira, que será o objecto que permitirá a sua ridicularização; no terço superior da página da página 39 sobressai uma imagem de Inês e Miguel disfarçados e na página seguinte o logótipo da Clínica da Ajuda e seringas, dois símbolos ligados à história das drogas; o desenho da página 43 destaca um desejo de Sofia e certamente de muitos adolescentes que, em vez de passarem o dia inteiro a ouvir teorias, gostariam de ouvir pessoas de outras profissões; na página 55 aparece uma guitarra, que destaca o avô de Sofia e a sua destreza musical; na página 82 podemos observar o Pipocas a pintar um quadro que irá ser exposto pelo professor de desenho numa galeria e que foi objecto de avaliação muito positiva, mas que no fundo confere uma crítica à pintura abstracta; ao longo de todo o diário temos pequenos desenhos de televisão, considerado um objecto cultural, quer da forma simples, por exemplo nas páginas 93 e 108, quer juntamente com um burro na 96.

3.4. O humor e o diálogo

O humor é certamente um dos traços mais marcantes das obras juvenis. O efeito imediato é captar a adesão do leitor à narração. O procedimento constitui-se como uma das estratégias mais eficazes junto do leitor, pois provoca relaxamento. Obra que não apresente situações divertidas, cómicas, torna-se mais difícil de ler.

Tanto Alice Vieira como Luísa Ducla Soares sabem disso e se a segunda o usa recorrendo sobretudo à anedota e à partida juvenil, a primeira convoca todas as formas de humor criando uma torrente de risota.

No DSC é o Raul, colega de Sofia, que provoca continuamente o riso, quando leva Sofia e Inês a um restaurante chinês e não paga a refeição porque nela encontrou uma barata que ele mesmo levava para fugir à conta do almoço fazendo “um ar enjoado, doente, moribundo” (DSC: 16). Noutra altura, em entrevista para a televisão sobre o sonho da vida dele e dos colegas que o acompanham, e para castigar colega empertigada e séria, diz que “-Não há nada como uma rapariga porreira e desavergonhada!” (DSC: 89). Mais tarde, já quase no final do ano lectivo, “passa das marcas”, quando conta duas anedotas “infantis” na aula de Português a propósito de um texto do livro chamado «A Adivinha» (DSC: 93).

No VPIT são as situações criadas pelo Domingos as mais cómicas, as que provocam mais facilmente o riso - e que revelam ao mesmo tempo cómico de situação pelo imprevisto (não para Inês), de carácter criado sobretudo por meio da antítese entre o seu retrato físico (belo) e psicológico (néscio) e de linguagem (um léxico reduzido e consequentes hesitações e o recurso à gíria) -, como o encontro dele com a avó de Inês no elevador em direcção ao sexto andar onde demonstra a sua incompetência linguística, a entrevista para a televisão a propósito do lançamento apalhaçado de mais um volume do Harry Potter donde foge qual avis rara e depois de mostrar o seu vocabulário cada vez mais reduzido, e que também comporta a incompetência profissional da jornalista, quando confunde borbulhas com bexigas ou uma águia com uma coruja. Inês chega mesmo a usar o sarcasmo para retratá-lo (à maneira de Almada Negreiros, no «Manifesto Anti-Dantas»):

O Domingos está mesmo bem para o nome que tem: com ele não há segundas-feiras, o que ele quer é sopas e descanso, paz no mundo e que não o macem. § Ah, e que não o façam puxar pela cabeça, que nele só existe para aquele penteado cheio de gel que mais parece uma crista de galo. Ninguém aguenta o Domingos mais de cinco minutos. § Eu às vezes até penso que se o Domingos entrasse no Harry Potter a J. K. Rowling, nunca teria ido além do primeiro volume. (VPIT: 102).

A ironia também é frequente nos dois diários e serve a crítica perspicaz, por exemplo quando Inês fala nas “caridades computadorizadas” (VPIT: 61) da madrinha Teodora ou Sofia dos “simpáticos castigos” (DSC: 45) do Dr. Silveira e dos “paizinhos torturados pelos filhos terríveis” (DSC: 13).

O diálogo serve, nos dois diários, para introduzir variedade ao discurso, já que gera comunicabilidade entre as personagens, às vezes mesmo fortes discussões, e mostra as protagonistas como grandes comunicadoras que não se concentram apenas no “eu” mas se abrem aos outros e ao mundo, e consequentemente conforma personalidades generosas.

O diálogo também produz o efeito do real, convoca o leitor para assistir à cena dramática, e ao mesmo tempo ajuda a povoar os diários de personagens e a dar-lhes vida.

**Perspectivas adultas de sonhos e de preocupações adolescentes:
os diários juvenis *A Vida nas Palavras de Inês Tavares*, de Alice Vieira, e *Diário de Sofia & C.ª*, de Luísa Ducla Soares**

CAPÍTULO 3 - PERSPECTIVAS ADULTAS DE PROBLEMAS IDEOLÓGICO-CULTURAIS VIVIDOS PELOS ADOLESCENTES EM ALICE VIEIRA E LUÍSA DUCLA SOARES

Tanto Inês no VPIT como Sofia no DSC procedem a avaliações focalizadas sobre si próprias, normalmente positivamente, que contrastam sobremaneira com as avaliações que realizam sobre as outras personagens, embora algumas sejam favoráveis. Esta estratégia retórica permite-lhes mostrar que estão atentas à realidade que as circunda e que conseguem através dessa abertura ao mundo e aos outros individualizar-se, autonomizar-se. Revelam uma enorme crença em si mesmas, contudo criticam o mundo que as rodeia à maneira de adultas, porque a voz autodiegética das adolescentes inscrita na superfície textual, mais que a voz dos seus relacionamentos, vivências, desejos, sonhos, reflexões introspectivas e por vezes retrospectivas¹²¹, é a voz adulta autoral. As autoras dos diários, Luísa Ducla Soares e Alice Vieira, conseguem através das adolescentes Sofia e Inês e das personagens que com elas convivem - os pares, a família, a escola - captar pormenorizadamente os problemas que conformam o momento histórico vivido à maneira de um retrato social, tanto ideológico como cultural.

Assim, procuraremos abordar a forma como as autoras conseguem captar os problemas ideológicos que sobressaem da superfície textual através de avaliações normativas, interpretando funcionalmente a forma como as personagens agem, se relacionam e dialogam, e os valores modais que o conjunto das personagens dos diários promovem, também pela maneira como ajudam a deslindar até que ponto os dois diários confirmam o *habitus* ou a mudança social.

A partir de uma primeira leitura global dos dois diários, o leitor um pouco mais atento e crítico perceberá facilmente que existe uma alteração da perspectiva autoral adulta valorizada em cada um dos diários, o que se explica perfeitamente com a data da sua publicação. O DSC, publicado em 1994, 20 anos após o 25 de Abril, vem demonstrar que, após uma época em que se procuraram criar condições básicas de vida (habitação, alimentação e saúde) e em que os adultos puderam desfrutar da liberdade, surgiram os problemas de educação do carácter e compreensão do mundo pelos adolescentes, porque a mudança de mentalidades ainda era

¹²¹ A leitura da tese de doutoramento *Vozes e silêncio: a Poética do (Des)encontro na Literatura para Jovens em Portugal* (2008), de Teresa Mergulhão, permitiu que convocássemos para a nossa análise termos como “retrospecção”, “introspecção”, “monologização” e outros.

muito ténue, pois os adultos não tinham sido preparados para viverem plenamente a liberdade a que tiveram acesso bem como para ensiná-la face à permanência de tendências educativas autoritárias e tradicionais que os adolescentes não viveram mas que ainda se encontram impregnadas na mentalidade dos adultos. Os conflitos acérrimos entre Sofia e os seus progenitores já não se verificam entre Inês e os seus, no VPIT, publicado 14 anos mais tarde (2008), já que os problemas sociais, educativos e ideológicos abordados no DSC - violência doméstica, sexualidade, racismo, gravidez adolescente, droga, alteração do papel da mulher e consequente emancipação,... - supostamente já estariam resolvidos, pelo que era preciso agora, face a um mundo mais europeizado e globalizado, encontrar um sentido mais profundo para a vivência humana menos generosa e mais individualista, mais acrítica face aos *media* e às novas tecnologias: era preciso intervir culturalmente. Assistimos, desta forma, à alteração de paradigma de um diário para outro: o DSC acentua as preocupações ideológicas; o VPIT, as culturais.

Dois problemas ideológicos se destacam da textura narrativa dos dois diários. O primeiro, a questão da autenticidade e verdade juvenil face à hipocrisia adulta, afigura-se especial para os jovens, porque muitas vezes não entendem (mesmo) as falsas regras do jogo arbitrado pelos adultos, um jogo que aparece viciado aos olhos adolescentes, cheio de contradições entre o que os adultos dizem pensar e a forma como agem, entre o que são e o que parecem. O segundo problema que as autoras dos diários focam com algum destaque, e Alice Vieira até em exagero feminista, compreensível certamente pelo facto de já dever estar resolvido há muitíssimo tempo, é a questão da paridade de género¹²².

As duas escritoras apresentam duas narradoras auto-diegéticas, autoras ficcionadas de dois diários, Sofia e Inês, duas adolescentes em etapa vital da formação moral e social do ser humano, para além de física e emocional, que promovem tanto a descoberta delas como dos que as rodeiam - os amigos, os colegas, os adultos, a escola - e com elas constroem as suas identidades numa abertura ao mundo nem sempre fácil de entender. Estas duas personagens constroem os seus diários pessoais em movimentos necessários de afirmação e crescimento, ora relacionando-se com os outros por meio do diálogo, ora centrando-se sobre si em monólogo introspectivo.

Os diários suportam os universos das personagens adolescentes, ajudam-nas a estruturá-los nas suas passagens da inocência à experiência, ajudam-nas tanto a revelarem os seus gostos, alegrias e dificuldades como os dos outros que com elas se cruzam.

São os diários que tornam mais fáceis os dias, porque, para além de relatarem os acontecimentos ou configurarem os diálogos em que participam ou que presenciam, lhes

¹²² É de notar que este problema da paridade de género cabe melhor nestes diários do que em qualquer outra obra devido à tripla identificação feminina: a autora textual, que acha que o problema social e ético-ideológico ainda não está resolvido; a autora empírica, que para além de adolescente é também mulher ou para lá caminha; e a leitora implícita e implicada que certamente (re)conhecerá o problema como grave.

permitted reflectir para continuarem as suas vidas com vista à capacidade de seleccionarem aquilo que lhes pode conferir sentido. Funcionam ao mesmo tempo como processos de individuação, de criação de autonomia face à alteridade, e, por isso, de afirmação. As narradoras dos dois diários promovem criticamente uma visão global da sociedade histórica que habitam. Inês e Sofia nas páginas dos seus diários confessam preocupações pessoais e avaliam os outros a partir destas avaliações éticas, estéticas, linguísticas e tecnológicas para construir progressivamente as suas personalidade autónomas.

Sofia e Inês apresentam-se como jovens determinadas a fazer-se ouvir, já que o mundo dos adultos nem sempre se apercebe delas, as valoriza convenientemente. A forma mais comum de se valorizarem consiste em procurarem a integração com os pares, logo seguida da avaliação negativa do mundo dos adultos e que gera falsidade, o que lhes confere desde logo autenticidade. E conseguem-no, porque se configuram ficcionalmente autoras dos diários, o que corresponde textualmente a narradoras autodiegéticas, grau máximo de controlo sobre tudo e todos. É claro que a questão de género se nos afigura também de suma importância, como vimos, porque, para além de serem autoras ficcionais e controlarem as narrativas como narradoras autodiegéticas, convém não esquecer que as autoras fictícias dos diários são mulheres e as narrativas buscam, por isso, leitores implícitos do mesmo género, o que em determinados momentos das narrativas, sobretudo no VPIT, onde a família de Inês é “um rol imenso de mulheres”, configura ideologicamente um excesso para nós, enquanto leitor masculino, mas tal evento coincidente revela razão de ser, pois uma das questões ainda não resolvidas socialmente, mesmo nas sociedades ocidentais democráticas, prende-se à paridade de género.

Como veremos, esta questão da paridade de género é deveras urgente bem como outras duas em destaque nas obras de Alice Vieira e Luísa Ducla Soares: a da necessidade de uma cultura que torne os cidadãos mais críticos face aos poderes mediático e das novas tecnologias da informação e da comunicação, e, por isso, livres nas suas escolhas; e também a necessidade urgente do reconhecimento pelos adultos da adolescência como etapa determinante no desenvolvimento da vida humana, tanto por modelo como por anti-modelo.

É no contacto com os pares e os adultos e na rememoração introspectiva (da infância) que as duas jovens vão perceber que vivem um momento das suas vidas especial e ao mesmo tempo difícil, porque nem sempre os adultos as ouvem. Mas como diria o professor de desenho de Inês, a propósito das selecções musicais dos jovens: para aprender a apreciar (viver), é preciso conhecer (experiência).

Com efeito, as duas autoras reais dos diários, Alice Vieira e Luísa Ducla Soares, vão repartir as experiências vivenciadas pelas duas protagonistas dos diários, Inês e Sofia, por três grupos distintos de personagens, embora de maneira distinta: Alice Vieira reparte as vivências e reflexões pelo grupo de amigos de Inês, pela escola e pela família, concedendo a esta última uma maior relevância; Luísa Ducla Soares coloca em destaque na aprendizagem para a vida de

Sofia o grupo de amigos, relegando para segundo plano a família e a escola, porque considera que é o primeiro, o dos pares, o que traduz aprendizagens significativas. Tais opções das autoras coadunam-se com a idade das narradoras que conduzem os diários (Sofia tem 15 anos e Inês 13) e demonstram, por um lado, quiçá, alguma rebeldia face ao controlo parental no caso de Sofia e algum equilíbrio social maior no contexto histórico que Inês habita. Tal opção de Luísa Ducla Soares talvez também pretenda traduzir uma maior crença no adolescente como ser autónomo, que não se constrói apenas na família.

Se, por um lado, as protagonistas dos diários nos revelam através da escrita as suas vivências, por outro lado as autoras dos mesmos promovem construções ideológicas e culturais a partir daquelas e das outras personagens que os povoam. Muitas ideias, valores e normas perpassam os textos, os discursos.

Cristina Vieira considera que “os processos responsáveis pela axiologização da personagem”¹²³, sobretudo a “modalização predicativa, catalisadora da avaliação normativa”¹²⁴ são imprescindíveis numa análise ideológica do texto, pois “os processos linguísticos, retóricos e narratológicos não são suficientes *per se* para dar completude à personagem (...), sempre suporte de valores ideológicos”. Segundo a mesma estudiosa, “a axiologização suscita juízos de valores sobre a personagem que, podendo não estar manifestos na tessitura textual, são estimulados junto do leitor, ou seja, a axiologização contribui para a caracterização indirecta da personagem ao mesmo tempo que “reforça a diferenciação linguística, retórica e narratológica das personagens”¹²⁵, aspectos que “facilitam diferenciações e previnem confusões de identidade entre personagens no espírito do leitor”.

Para que o nosso labor de cotejo dos dois diários se torne mais produtivo, seguiremos, à semelhança de Cristina Vieira, o método dialéctico da conjugação da ideologia com o texto, “método distribucional orientado para a procura de regularidades de estratégias axiológicas e para a análise dos seus contextos”¹²⁶, e o analítico, que decorre da “necessidade de sistematização que envolve um número elevado de conotações ideológicas, muitas das quais subtis”¹²⁷ e que se organizam em “estruturas, com hierarquias e paralelismos” dinâmicos entre sociedades e épocas históricas distintas.

No nosso estudo centrar-nos-emos sobretudo no discurso das protagonistas, mas não nos esqueceremos que não são apenas estas personagens, mas também todos os outros adolescentes e adultos que povoam os diários, as responsáveis por avaliações, embora saibamos à partida que são os adolescentes que questionam com maior intensidade os valores que lhes são impostos e rejeitam aqueles que amiudamente os adultos tomaram para si como certos e

¹²³ Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, Colibri, Lisboa, 2008, p. 350.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 349.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 350.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 357.

¹²⁷ *Ibidem*.

eternos, mas que sabemos não serem estáticos, pois as sociedades evoluem como as ideologias e as culturas.

Como diz Érica Fernandes, após a segunda Guerra Mundial, altura em que os escritores estavam envolvidos na luta pela liberdade, “discutiui-se qual o papel que o escritor deveria desempenhar na sociedade bem como as funções da literatura e o espaço da ideologia na escrita”, pois “havia quem defendesse que toda a literatura deveria ser “ comprometida” e outros que defendiam a “arte pela arte”¹²⁸; da mesma maneira, assistiu-se mais tardiamente, no nosso país a partir da década de 80 do século passado, à evolução da concepção da literatura juvenil, de um papel moralizador, pedagógico (ensinar algo) até uma literatura que servirá de deleite, recreação, embora saibamos que por vezes devido à inexperiência não seja fácil um jovem realizar uma leitura crítica para fugir da armadilha ideológica e se deixe manipular por ela, pois, por menos ideologia que contenham, os discursos não são totalmente neutros.

Numa análise global aos dois diários é fácil de perceber o facto de tanto Alice Vieira como Luísa Ducla Soares terem escolhido para protagonistas e ao mesmo tempo narradoras autodiegéticas dos seus diários duas adolescentes, Sofia e Inês, respectivamente. Tal selecção configura, à partida, uma avaliação, que se confirmará, a da normativa autoral positiva, porque valoriza as duas adolescentes e, em última análise, o ser adolescente e, como se verá, deprecia o adulto e até, criticamente a sociedade construída por este, desmistificando a pretensa incapacidade do adolescente. Esta valorização do adolescente como ponto de partida conduz-nos à primeira análise a aprofundar e que se prende ao confronto entre a autenticidade adolescente e a hipocrisia adulta e que produz o efeito-ideologia da emancipação adolescente. A segunda análise axiológica que faremos, porque ambos os diários a apresentam e persiste social e culturalmente, tem a ver com a falta da paridade de género: o feminismo¹²⁹ ou emancipação feminina. A terceira análise incidirá sobre as culturas modernas caracterizadas como mediáticas, tecnológicas e consumistas, urbanas e globalizadas). A quarta análise ideológica incidirá sobre as artes e os respectivos produtos ou objectos simbólicos culturais, com destaque para a literatura. A quinta análise procurará verificar como nos dois diários é vista pelos adolescentes a escola e a educação e respectivas competências e referências éticas.

¹²⁸ Érica Fernandes, «Ideologia na literatura juvenil brasileira: uma análise do livro “Isso ninguém me tira” (1994), de Ana Maria Machado», in *Estação Literária*, Vagão-volume 5 (2010), pp. 4-5. Artigo consultado em <http://www.uel.br/pos/letras/EL>, a 26.08.2011.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 9.

1. Autenticidade adolescente *versus* hipocrisia adulta

Tanto no DSC como no VPIT, as adolescentes procedem a auto-avaliações que coincidem nos diários com avaliações narrativas em introspecção e de auto-reconhecimento existencial como deixam que outras personagens nos diários façam hetero-avaliações éticas sobre elas e as outras e que as valorizam face aos adultos, embora nem todos os adultos sejam objecto de negativização, sendo alguns até apontados como exemplares; outros com características exemplares e ao mesmo tempo não exemplares, portanto objecto de polarizações intranormativas discordantes. Por outro lado, existem nas obras adolescentes que são objecto de desvalorização, sobretudo por parte das narradoras da mesma idade. É claro que estas avaliações normativas traduzem, implicitamente, visões do mundo das autoras reais dos diários.

É de notar que, o confronto entre o mundo adulto e o do adolescente se faz por duas vias, a do confronto dialogal entre as adolescentes protagonistas e os adultos ou se traduz através de acções e, quando tal não se revela possível, através da monologização introspectiva e que tem muitas vezes por base a interrogação retórica. Tal procedimento argumentativo promove o questionamento do “eu” e do mundo que o envolve. Também a rememoração introspectiva é um procedimento que permite ao jovem relacionar o presente com o passado e assim ganhar coragem para seguir em frente. O processo retórico da interrogação é comum no jovem em busca de si próprio e que tem de encontrar respostas para as suas dúvidas morais, relacionais com vista à sua individuação e autonomia. Por exemplo, Inês, no VPIT, questiona, ainda que indirectamente, o discurso elogioso incompleto da professora de Português ao Domingos, colega de Inês que ela conhece bem. Ele não lê e, por isso, o discurso da professora soa a falso a Inês (e irá soar a falso também ao leitor juvenil implicado¹³⁰) - “mas, para dizer a verdade, ainda hoje não percebo muito bem o que é que isso tem a ver com as histórias do Harry Potter” (DSC: 31) - mas não à “setôra de Português, que também viu o programa” e a nós (leitor adulto), que sentimos o discurso (circular¹³¹) dela como irónico, com recurso à adjectivação:

[A professora de Português] diz-nos sempre que ele [Domingos] é um verdadeiro exemplo para todos nós, quase tão atinadinho como o Jonas, porque não só é capaz de ler grandes e difíceis como ainda por cima é capaz de falar deles com grande originalidade, remetendo sempre para as verdadeiras questões que são, no fundo, a razão de ser de toda a literatura” (VPIT: 31) (acrescento e sublinhado nosso).

Inês, como certamente a maior parte dos jovens da sua faixa etária, não entendeu a ironia da professora e, por isso, acaba por desculpabilizá-la ao proceder a uma auto-avaliação protestativa que faz recair sobre si positivamente a defesa do valor ético da liberdade de expressão, que adquiriu por tradição familiar, ao afirmar:

¹³⁰ Recorde-se, aqui, que o VPIT é sugerido para leitura autónoma através do PNL a pré-adolescentes do 6.º ano de escolaridade, que andarão pelos 11 anos de idade.

¹³¹ Cf. ANEXO III. O discurso circular, destacado através do sublinhado, técnica usada pelo escritor romano Cícero traduz um preciosismo estético enorme, por um lado, e intensifica o discurso irónico da professora de Português, por outro.

“o melhor é deixar a setôra de Português dizer o que bem lhe apetecer, estamos num país libre, cada um pode pensar a dizer o que quiser, para isso é o que o meu avô Eugénio fez tantas revoluções” (DSC: 31).

Também Sofia, no DSC, se questiona sobre o valor da liberdade, neste caso porque os pais não lhe permitem o gozo de tal norma, a escola e também o *habitus* social que configura essa mesma norma. Sofia associa esta interdição ainda à ausência de poder (por não ter dinheiro), pois ela desejava aventurar-se:

mas como é isso possível sendo escrava dos meus pais, da escola, das obrigações? Não tenho liberdade nem dinheiro... (DSC: 6).

Porém, apesar da ausência de liberdade e de poder derivado do controlo parental e social de que se sente vítima, Sofia irá poder viver aventuras, desejo manifestado timidamente de início:

“e, cá entre nós, teria coragem?” (DSC: 6).

Com efeito, a impotência inicial de Sofia não se traduziu em resignação face às contrariedades, a improbabilidade de viver livremente. No final do diário, Sofia será uma jovem confiante e ao mesmo tempo crente nas suas capacidades, livre porque soube valorizar os outros:

Hoje estou muito filosófica. § Cheguei à conclusão de que eu não sou só eu. Sou sobretudo um elo da cadeia enorme dos meus amigos.” (DSC: 109-110).

Além disso, ela soube fazer opções - por exemplo, em vez de estudar, Sofia faz tudo para conseguir visitar o Bebé internado numa clínica e em tratamento devido à dependência das drogas, o que lhe confere uma personalidade generosa, altruísta, atenta àqueles da sua idade que são vítimas da falsidade dos adultos. Sofia revolta-se e age para ajudar aqueles que sofrem problemas, como é o caso da filha do Sr. Rogério, vítima de violência paternal e objecto de depreciação por parte da turma de Sofia para além de uma avaliação normativa estética negativa por causa da sua aparência física e indumentária - “A filha do Sr. Rogério da mercearia anda na turma B. Ninguém da nossa turma lhe liga, porque é uma baleia silenciosa. Usa saias em vez de jeans, camisas com bordados nas golas e sapatinhos de verniz de meio salto. § Um zero à esquerda.” (DSC: 12). É Sofia que a ajuda falando ela própria para o SOS-criança, após uma primeira tentativa de ser a vítima a ligar para essa linha de apoio. É também Sofia que toma a iniciativa de arranjar dinheiro, com a ajuda de Miguel, para comprar um bilhete de avião de ida para a Madeira para o Alexandre (Careca) (DSC: 104-105), colega de turma perseguido pelos tubarões da droga (DSC: 104), colega também ele generoso porque a acompanhou quando não a deixaram entrar na discoteca (DSC: 21), e ter ficado em dívida para com os tubarões da droga ao arranjá-la para consumo do Bebé e ter muitas vezes acompanhado este a casa para não dormir ao relento após os consumos. É ainda Sofia que se preocupa com o rumo que Lúcia está a dar à sua vida (DSC: 30), devido à incapacidade da avó para tomar conta desta e ao abandono dos pais emigrantes, após desgosto amoroso e tentativa de suicídio e é a partir do caso da amiga que Sofia apresenta antiteticamente o egoísmo dos adultos face à sua

própria generosidade e que confirma uma preocupação ética e social ao mesmo tempo, após saída com ela, avaliar também as convicções, isto é, a moral social que ela apresenta face à ausência de ética social e a mãe sobrepõe à norma familiar castigando-a fisicamente:

“Depois daquilo [desgosto amoroso e tentativa de suicídio], a Lúcia parece meia pirada. (...) só volta às tantas da manhã, gasta o dinheiro todo em cigarros, anda com gente de meter medo. (...) § A minha mãe não me deixa acompanhá-la. Diz que (...) os maus exemplos se pegam, etc. e tal.” (DSC: 30).

Sofia continua o seu discurso recorrendo à interrogação retórica para ampliar a gravidade do problema (social) e revelar crença na generosidade ao mesmo tempo que põe em causa a conduta da mãe, recusando a falsa moral dela:

Mas se os amigos a desprezarem, o que vai ser da Lúcia? Os adultos são muito egoístas. § Continuo a sair com ela. § Por isso cheguei hoje às duas da manhã a casa, quando já tinham andado por aí à minha procura. § Levei um par de estalos. Foi a minha estreia. (...) § Será que já alguma vez um par de estalos mudou as convicções de alguém?” (DSC: 30-31).

Sofia descobre através de um teste de orientação profissional (hetero-avaliação normativa) a sua competência linguístico-comunicativa - “sou muito sociável e tenho capacidade de expressão” (DSC: 85) -, o que a leva a querer ser locutora ou apresentadora de programas e a acreditar na sua capacidade e na vontade para atingir o fim, conjugando valores modais volitivos, epistémico-emocionais e epistémico-factivos positivos. Só após reflectir muito bem sobre o assunto, colocando a si mesma várias questões retóricas sobre a escolha, Sofia toma uma decisão final, que se prende ao meio de comunicação social onde deseja trabalhar:

O que é que eu quero? § Como sou muito sociável e tenho capacidade de expressão, aconselharam-me Comunicação Social. § Num jornal? (Estão todos a acabar.) § Na rádio? Não era mau e fartava-me de ouvir música. § Na televisão? Locutora? Apresentadora de programas? § Aposto na televisão. Vou lutar, vou lutar por isso.” (DSC: 85).

Na antepenúltima entrada do diário (29 de Junho), Sofia questiona a sua identidade (o seu ser), mas tal estratégia retórica afigura-se-nos mais como uma revelação final das suas preocupações com a geração que representa, uma forma de mostrar o papel relevante dos adolescentes na sociedade que conformam, do que um lamento:

Hoje estou muito filosófica. § Cheguei à conclusão de que não sou só eu. § Sou uma mistura de mim com a minha família, os amigos, o cão, a história da droga e tudo o mais. § Por isso este Diário não é o Diário de Sofia mas o Diário de Sofia & Companhia (aos 15 anos). § Sou sobretudo um elo da cadeia enorme dos meus amigos, dos que têm a minha idade, dos que querem dar um salto para a independência mas às vezes têm medo, um restinho de saudades da infância. Dos que às vezes dão um salto seguido de um trambolhão. § Eu própria quem sou? Já andei ao colo, já brinquei com a Barbie, já achei que os meus pais sabiam tudo. Agora refilo, revolto-me como se o passado me prendesse, não me deixasse ser livre. § Será que só virei a saber exactamente quem sou quando for adulta? Ou será que os adultos de vez em quando sentem o que eu sinto? (DSC: 109-110).

Já Inês, no VPIT, preocupa-se, e revela a sua generosidade, com a tia Lena que precisa mais de um namorado do que um subsídio para um filme, com as avós que andam sempre às turras, com o pai que precisa de fazer exercício físico em vez de reclamar:

Ainda lhe tentei explicar que o que lhe podia realmente fazer mal era ficar o dia inteiro enterrado no sofá. § Mas os pais acham sempre que os filhos não sabem nada. § Olhou para mim com ar superior e disse: § - Queres ensinar-me a mim o que faz bem e o que faz mal? Achas que eu não sei distinguir? § Lá me calei para evitar discussões. Às vezes, palavra de honra, custa muito ser filha! § A gente a querer levá-los para o bom caminho e eles a julgarem-se superiores só porque são mais velhos. § É preciso muita paciência.” (VPIT: 98).

Tal perspectiva adulta revela uma heteroavaliação normativa ética que mostra a descrença paternal na filha. Inês é ainda avaliada pelos pais, sobretudo pela mãe, quanto à escolha de obra literária pela filha, o que os descredibiliza completamente quanto à competência/ capacidade para comentarem em heteroavaliação à escolha estética da filha, já que não detêm essa competência crítica do discurso:

Assim, o meu pai e a minha mãe (...) lá desembolsaram uns cobres na compra de uns livros que eu queria e que eles, evidentemente, acham sempre muito mal escolhidos. § Quando me agarrei ao *Harry Potter e o Príncipe Misterioso* veio logo a minha mãe a torcer o nariz: (...) § A minha mãe nunca leu nenhum, mas acha-os a todos muito maus.” (VPIT: 80).

A mãe de Inês procede a hetero-avaliação normativa da sociedade consumista em que vivemos ao observar com espanto as árvores da praceta onde vivem e ao ver as árvores todas “engalanadas para o Natal!” e que segundo o Sr. Josué “é bom para o comércio”:

Mas, como diz o Sr. Josué, são as leis do comércio. E o comércio é que manda. (VPIT: 117).

Tal acontecimento revela a sociedade consumista, insensível ao espírito natalício, onde eticamente se valoriza o ter em vez do ser e que gera individualismo em vez de generosidade, altruísmo.

Vejamos, então, de que forma as autoras dos diários confluem para positivar o mundo dos adolescentes ao mesmo tempo que negativizam o dos adultos e conferem ao primeiro uma axiologização positiva por antonímia.

Em primeiro lugar, recorre-se ao distanciamento para assinalar a identidade adolescente: confrontando o “eu” actual com o “eu” do passado, a estratégia da rememoração introspectiva permite-lhes aceitarem melhor as mudanças e lidarem eficazmente com os desafios que se lhes apresentam. Por exemplo, Inês fica feliz quando vai à rua da avó Gi e lhe dizem que está crescida - “Mesmo eu, assim que lá apareço, sou logo «a neta da Dona Gi» e tenho direito a beijinhos e abraços e a ó-como-está-tão-crescida.” (VPIT: 40) -, mas lamenta por a mesma avó achar que ela não cresce ao oferecer-lhe um diário em vez do *iPod* - “Ela acha que nós somos assim uma espécie de bonsai, sempre do mesmo tamanho por muito que nos reguem e por muitos anos que nos passem por cima.” (VPIT: 12). O pai reconhece a nova etapa vital da filha, mas negativamente - “lá vinha o meu pai com aquela cena do costume, «estás mesmo na idade do armário».” (VPIT: 64). Já a própria Inês, a propósito do esquecimento do pai do Dia da Mulher, reconhece-se mulher por antonomásia, quando afirma:

E eu fiquei sem saber se também me havia de sentir ofendida pelo esquecimento do meu pai, ou se ainda não era mulher suficiente para ser apanhada pela data. (DSC: 65).

Também Inês recorda, convocando sobre si uma auto-avaliação normativa ética, para revelar o distanciamento em relação às suas crenças pueris inocentes:

Nessa altura eu era muito pequenina e acreditava mesmo a sério que eram os coelhos da Páscoa que chocavam aqueles ovos tão especiais e coloridos. §§ Acho mesmo que o Rubi foi a minha grande paixão, antes de o Brad Pitt se ter atravessado no meu caminho. (VPIT: 72)

Inês recorda o Dia da Criança quando andava na escola primária como uma coisa terrível, contudo lembravam-se dela, mas no presente, adolescente, já não tem direito a receber presentes e a escola já não a leva à Feira do Livro por ser crescida. Crescer é ganhar e perder ao mesmo tempo, o que se traduz num dilema, que tanto o diminutivo como a repetição traduzem:

E aqui devo confessar que me sinto sempre indecisa. § Se, por um lado, criança é o pior que me podem chamar, por outro lado dava-me jeito receber uma prendita a assinalar a data (...) (VPIT: 77-78).

Claro que agora, agora que me apetecia ir em bando à Feira do Livro, é que me dizem que estou crescida, que já posso ir por mim e não preciso que a escola me leve lá em excursão. (VPIT: 79-80). (sublinhado nosso).

Também Sofia confessa que a relação dos avós com ela sofreu uma alteração profunda, porque a tratam de maneira diferente do que a tratavam enquanto criança, enumerando as vantagens (direitos):

Isto de se ter avós é ótimo quando se é pequeno. Contam histórias, levam-nos a passear, ralam com os pais se eles nos querem castigar. Mas depois... §§ Agora a mãe obriga-me a almoçar lá todos os dias. Tenho de comer sopa de hortaliça, bacalhau e feijoadas. § Se me deixassem ao menos ver a telenovela da hora do almoço... (DSC: 20-21).

Sofia reconhece a sua ingenuidade infantil passada por oposição à consciência presente de adolescente (independência e perspicácia), e que fez com que a relação dos pais com ela se alterasse:

Como eu era parva e dependente quando era criança (e eles me adoravam)! (DSC: 18).

E como a relação se alterou! Veja-se o que diz nesta passagem:

A principal missão dos pais, segundo noto, é mostrarem-se chateados (...) (DSC: 43).

Contudo, embora Sofia sinta, ainda que, em hetero-avaliação normativa veridictória, que os outros não a reconhecem como jovem mulher - "Sou uma mulher. Mas finjo e os outros fingem que não sou. § Menina é como me chamam. (DSC: 47) -, sente-se contente com as transformações físicas, tem vaidade nela e gosta do seu corpo, o que lhe proporciona uma auto-avaliação normativa estética convocada por uma modalização predicativa veridictória. O

espelho (símbolo de auto-conhecimento) não engana. Sofia enumera as sensações, as partes do corpo, compara-se, acha-se natural, autêntica:

(...) o meu corpo (...) inquieta-me, alegre-me, atrai-me. Já não sou uma garota, já tenho tanto peito como algumas artistas de cinema, a minha cintura estreitou-se ou parece mais fina porque as ancas se tornaram redondas, uma penugem ruiva cresce-me entre as pernas. § Tenho o pescoco alto como uma gazela, os cabelos descem-me, ondulados, quase até à cintura. § Sou linda como um bicho selvagem. (DSC: 47) (sublinhado nosso).

Questionada pela amiga Vanessa sobre se é feliz, Sofia, convocando para o efeito uma avaliação normativa narratorial ética por meio de uma modalização predicativa epistémico-emocional, em monólogo retrospectivo, crê que em criança era feliz, mas que no presente ser feliz é apenas uma probabilidade, pois só é quase feliz quando os amigos a procuram:

Realmente não sei. Acho que dantes, quando era pequena e ridícula, eu às vezes era totalmente feliz. Lembro-me de quando recebi a bicicleta (...) Como era feliz a pedalar, a sentir o vento na cara, a saber-me dona daquela máquina prodigiosa! Era tão feliz no Natal, a desembulhar presentes, na praia a chapinhar na espuma... § Hoje a felicidade é difícil de agarrar. (DSC: 48-49).

Mas o que realmente ajuda a gerar autenticidade adolescente nos dois diários é a hipocrisia contrastiva dos adultos, o desfasamento entre o ser e o parecer, atestado no DSC através do longo discurso introspectivo e moral argumentativo e ético de Sofia (DSC: 17-18), após diálogo entre esta e a mãe, e que revela bem a antítese entre o mundo dos adultos e o dos adolescentes. Se os adolescentes lutam por um mundo autêntico, verdadeiro de crença nas próprias capacidades, já alguns adultos configuram através de modalização predicativa veridictória, catalisadora de avaliações normativas éticas em polarizações intranormativas discordantes, a falsidade, por se revelarem contraditórias ou hipócritas, e por isso, os seus discursos e as suas atitudes traduzirem falsos moralismos.

O *Diário de Sofia & C.^a* é rico em exemplos da hipocrisia adulta. Nele se destaca uma figura ímpar, que sobressai na tessitura narrativa através do discurso de Sofia como caricata, ridícula. Tal personagem é o Dr. Silveira, director do colégio que a protagonista frequenta.

“O Dr. Silveira fez um sorriso amarelo”, após experiência com gás sulfídrico pelo carnaval e que julgava serem bombinhas de mau cheiro e já “se preparava para aplicar os seus simpáticos castigos” aos alunos (DSC:45). Quando Sofia e os amigos Miguel e Cátia lhe foram pedir que organizasse uma semana contra a droga, “o director ficou estupefacto. Com o seu bigode tossiu três vezes e por fim falou” (DSC:62). Aventa a teoria de que o desconhecimento não faz cair na tentação: “E será melhor não falar de mais do tema para não atrair almas ingénuas.” Como eles insistem na realização de uma semana contra a droga afirmando que o colega Jorge Ferreira se droga, propõem aos três amigos que sejam espíões para os educandos de todos os alunos ficarem contentes por não haver droga naquela escola: “Quería fazer de nós espíões. Quería manter as aparências para os paizinhos não tirarem os meninos da escola.” (DSC: 53). Para terminar o seu discurso hipócrita, face à ausência de essência, Sofia conclui caricaturizando: “Despediu-se de nós com o seu sorriso super-branco de dentes postiços.”

(DSC:53). E a ridicularização do hipócrita continua, depois de os alunos terem simulado intoxicação alimentar no dia das mentiras e ele se preocupar mais com a reputação do colégio por os alunos terem ido para o café do que para saber como eles estavam realmente: “Foi lá [café] que o Dr. Silveira nos encontrou depois de muito nos procurar, mais aflito com a reputação do colégio do que com a intoxicação alimentar” (DSC: 56, acrescento nosso). Mas a ridicularização do Dr. Silveira ainda não terminou: quando o colégio realiza uma marcha ecologista (em vez da luta contra a droga), os alunos vestem camisolas com o nome do colégio estampado (para fazer propaganda), o que revela que o director estava mais interessado em fazer propaganda ao colégio do que defender o ambiente e não teve em conta a vontade do Miguel em contactar uns amigos dele para tornar a marcha ainda mais interessante. Uma aluna (Inês) durante a marcha torceu um pé e o director, em vez de a levar ao hospital, “mandava-os cantar mais alto sempre que ela começava a guinchar” (DSC: 78). Todavia, a marcha é avaliada positivamente por uma velhinha e outras pessoas, o que confere autenticidade aos adolescentes por contraste com o director:

As pessoas na rua batiam palmas, os polícias mandavam parar os carros para nós passarmos. § Uma velhinha (...) até gritou: «Isto sim! Desta juventude gosto eu!» (DSC: 78).

A marcha só terminou quando o hipócrita, com a sua dentadura a brilhar, concluiu com um discurso contra os eucaliptos:

Ah como a sua dentadura brilhava num sorriso! (DSC: 79).

E a dentadura alarga a caricatura, quando uma aluna graxista levou uns bolinhos de noz com caramelo e este ficou colado à dentadura postiça, pelo que os alunos, segundo Sofia, explodiram num sorriso incontrolável:

Nós até nos contorcemos. (DSC: 84).

Para concluir esta caricatura do hipócrita só faltava ele não ter comparecido ao enterro do ex-aluno Bebé, assemelhando-se desta forma ao marginal que vendera a droga ao ex-aluno e que também não compareceu, o cigano do blusão de cabedal.

Inês manifesta a sua irritação com a madrinha Teodora no início do capítulo 8. Porém, só irá desvendar o motivo dessa sua irritação nos capítulos 14 e 15, porque a madrinha é uma pessoa contraditória. Inês acha-a inteligente mas afinal a frase que ela diz:

As férias são sempre uma chatice: ou se come de mais, ou se namora um primo, ou se escreve um livro.” (VPIT: 99).

Ora, a frase não é original, é da autoria de Agustina Bessa-Luís. Inês ironicamente diz que “(A Teodora é uma madrinha muito carinhosa)” após esta lhe ter dito “- Não sejas parva...”; e a ironia revela-se por meio da mesma estratégia quando Inês diz que “(A Teodora é uma madrinha muito paciente)” após esta lhe revelar impaciência - “- Esquece...” (VPIT: 99-100). Mas é no capítulo 15 que Teodora se manifesta mais contraditória do que nunca, porque está sempre preocupada em assinar petições via internet e com isso parecer demonstrar

humanitarismo e solidariedade, preocupação com os outros, o que na realidade não se confirma, pois a internet alienou-a, colocou-a longe do mundo real, mundo esse que, como veremos, traduz a cultura hodierna.

As contradições de Teodora são objecto de avaliação sistemática por Inês, que não entende como é que alguém se consegue preocupar tanto com os que estão longe através do mundo virtual e tão pouco com os do mundo real: em vez de ajudar Inês a procurar um namorado para a tia Lena pratica “uma série de boas acções que ela pode executar sentadinha ao computador, enquanto ouve ópera” (VPIT:109); “ela, que nem para o gato da Avó Sara tem paciência, e só se não puder é que não lhe dá uma sapatada quando ele surge junto dela, fica ali a morrer de dó por todos os animais que sofrem” (VPIT: 109); é defensora dos insectos, mas “nem lhe passa pela cabeça a quantidade de moscas e mosquitos e gafanhotos e aranhas e melgas que já matou” (VPIT: 110). Uma das críticas retumbantes é esta:

Teodora fica muito infeliz por não poder adoptar meninos do terceiro mundo - sem, no entanto, fazer nenhum esforço por adoptar meninos do mundo que está mesmo à porta de nossa casa.” (VPIT: 111).

Note-se que para este retrato contraditório concorrem vários procedimentos estilísticos, como a antítese (“terceiro mundo”/ “mundo que está mesmo à porta de nossa casa”, “dá uma sapatada”/ “fica ali a morrer de dó” (VPIT: 109)), a enumeração polissindética (“a quantidade de moscas e mosquitos e gafanhotos e aranhas e melgas”(VPIT: 110) e o diminutivo depreciativo “sentadinha” (VPIT: 109).

Em monólogo, Inês produz o melhor discurso argumentativo dos dois diários para dar voz ao seu sentir ao mesmo tempo que defende o mundo dos adolescentes, que representa, negativizando o mundo dos adultos e as suas normas através de um processo antitético bem elaborado. Sofia critica os adultos, porque não deixam os jovens descobrir o seu caminho, são apáticos por oposição aos jovens inconformados. Estes poderiam ser melhores, se os adultos fossem menos hipócritas e se preocupassem realmente com o mundo que construíram:

Somos incómodos, irreverentes, o nosso prazer é contrariar as regras deles, ignorá-los, descobriremos o mundo por nós próprios. §§ Como são acomodados, vencidos e mecanizados os adultos! Então os velhos, que se consideram sábios, donos da experiência... §§ A nossa força é como a música alta do rock da pesada que eles não suportam. Dizem que somos uma geração perdida, que não temos ideais. E os deles, em que deram? Se a sociedade fosse organizada por nós, não havia tantos hipócritas, tantos mortos-vivos, tantos congelados. (DSC: 17-18).

Enfim, Sofia culpa os adultos de serem os responsáveis pelo mundo que os adolescentes herdaram:

Nós (eu não) tomamos droga, mas eles é que a inventaram e a vendem. Nós às vezes somos violentos, mas eles é que inventaram as guerras e somos nós, os novos, que temos de dar o corpo ao manifesto (eu não, porque sou rapariga). Nós temos a mania do consumo, mas eles é que fabricam as inutilidades e fazem publicidade para comprarmos. (DSC: 18)

2. Paridade de género, uma conquista difícil

O problema da desigualdade de género é-nos particularmente caro, porque não entendemos que em qualquer relação de partilha vital entre homem e mulher não haja equilíbrio de poder e partilha das responsabilidades domésticas, onde se inclui a educação dos filhos. Por exemplo, após a mãe lhe ter dado uma estalada por ela ter chegado para além da hora estabelecida e o pai mostrar discordância, Sofia duvida se este ficou realmente contra o castigo aplicado pela mulher ou se, por preguiça lhe dava “trabalho” educar a filha:

O meu pai nunca me bateu, não sei se por princípio, se por preguiça. (DSC: 12).

Levei um par de estalos. Foi a minha estreia. O pai não aprovou, mais tarde ouvi-o refilar, no quarto! § Será que já alguma vez um par de estalos mudou as convicções de alguém? (DSC: 30-31).

O valor ético da igualdade de género percorre tanto o VPIT como o DSC e configura-se de várias maneiras e posições, directa ou subtilmente em polifonia narrativa, já que são convocados pelas autoras para avaliar esse valor as narradoras Sofia e Inês e outras personagens, para além do leitor.

A igualdade de género é apreciada nas sociedades modernas tanto por homens como por mulheres, que ao longo do século XX lutaram por ela. Contudo, na prática, a desigualdade continua a persistir por transmissão de estereótipos inter-geracionais mercedores de reprovação. A partilha do poder entre os esposos traduz muitas vezes obediência em vez de liberdade. Muitos homens compreenderam que são seres iguais às mulheres e sabem que a norma social já não aceita tal discriminação negativa. Na nossa vida profissional costumamos ser muito críticos, quando assistimos a atitudes manifestadas discursivamente pelos rapazes/adolescentes em situação de sala de aula e que revelam a perpetuação de modelos transmitidos geracionalmente e indignamo-nos com veemência.

A esposa modelo tradicional, submissa, obediente já não tem razão de ser na sociedade actual, se algum dia o teve. Mas avancemos, pois já parecemos que nos estamos “a tornar numa professora de moral”, como dizia Sofia no DSC.

Se em relação à questão da análise que fizemos sobre a autenticidade por oposição à hipocrisia e contradição convocámos as faixas etárias adolescente e adulta, convocamos agora para a nossa análise nova oposição, desta vez de género, entre masculino e feminino, quer adolescente, quer adulto.

Se o mundo dos jovens configurava a verdade nos dois diários e o dos adultos a contradição e até a hipocrisia, o que não significa que todos os adultos que povoam os diários são hipócritas ou contraditórios e todos os jovens sejam (sempre) verdadeiros, a mesma postura é necessária em relação ao problema da desigualdade de género, porque nem todos os homens representam essa desigualdade e também nem todas as mulheres se revoltam contra a mesma. Nem sempre a dominação masculina e a obediência feminina são claras ou instantâneas. Nos

dois diários, as autoras são muitas vezes subtis e, por isso, a clareza na produção de sentido nem sempre é eficaz junto das leitoras implicadas. Parece-nos óbvia, leitores adultos convocados, a luta pela emancipação feminina. Por exemplo, no VPIT a ridicularização do género masculino por parte de Inês com o auxílio da amiga Vanessa incide sobre os rapazes da idade delas. Inês assiste à luta competente da mãe com o pai sobre a necessidade da paridade de género, luta essa que a narradora traduz discursivamente por meio do diálogo (discussão) deles, um dos momentos axiológicos mais intensos tanto no VPIT como no DSC.

A mãe de Inês sai em defesa das mulheres, quando afirma que se “houvesse mais mulheres a mandar, este mundo estava bem melhor”, “só as mulheres é que sabem o que custa a vida”, “as mulheres é que sabem sempre o preço de tudo” ou que “em muitos assuntos, as mulheres já nascem ensinadas” (DSC: 65-66). Também a mãe de Sofia manifesta a sua emancipação, a sua voz feminina saturada das imensas tarefas e responsabilidades a que é sujeita no dia-a-dia:

O meu pai foi falar com a Directora de Turma porque a minha mãe fez greve. Disse que trabalha de mais com os computadores, que se ocupa de mim, faz as compras, cuida da casa, que o tempo da escravidão acabou. (DSC: 98).

Mas a ausência da paridade de género não só ganha visibilidade por meio da discussão como também através das acções dos homens adultos, que revelam o machismo deles, sendo a mais comum sentarem-se no sofá (a ver TV ou a ler o jornal) em vez de ajudarem as esposas nas tarefas domésticas, pois elas também trabalharam como eles o dia inteiro. A esse propósito, diz Sofia:

(...) vou ter de ajudar a arrumar a cozinha, enquanto o meu pai boceja na sala a ver o filme da meia-noite, esperando que as duas burras de carga se vão deitar. § Grande democrata! (DSC: 29).

E Inês também diz:

O meu pai resmungou qualquer coisa que eu não percebi, perguntou se o jantar estava pronto, ao que a minha mãe respondeu «calmex, que ainda agora aqui cheguei» e ele acabou por se sentar no sofá, (...) §§ Durante o jantar a minha mãe quis fechar a televisão, mas o meu pai não deixou. (VPIT: 62)

Outras estratégias narrativas alertam nos dois diários para a ausência dentro da família da paridade de género, como veremos, até por meio de uma estratégia feminista que perpassa todo o VPIT.

O machismo não deve ser visto como situacional, pois não diz respeito só àquele homem, numa perspectiva pessoal, é geracional. Luísa Ducla Soares e Alice Vieira convocam nos dois diários avaliações éticas, tecnológicas e estéticas, sobretudo por meio de polarizações intranormativas discordantes, que ridicularizam tanto os homens adultos como os rapazes da geração a que pertencem as protagonistas Sofia e Inês. A polarização intranormativa discordante é mesmo o procedimento mais comum no VPIT, pois os rapazes são apresentados repetidamente ou gradativamente como belos e ao mesmo tempo, por antítese, com maus desempenhos escolares e linguísticos, incompetentes. Tal efeito-ideologia, e que reproduz a

perpetuação do machismo por transmissão geracional de pai para filho, é bem vincado por Inês no VPIT quando esta compara o olhar babado do pai para a mãe no concerto dos Rolling Stones ao olhar do Domingos para a Vanessa, apesar de não ser seu filho:

e a olhar para a minha mãe tal qual o Domingos olha para a Vanessa, e não havia nada a fazer senão deixá-los, babados (...) (VPIT: 120).

A propósito de concertos, também Sofia, no VPIT, comenta o machismo que estes ajudam a perpetuar:

Acho que o ponto máximo para a rapaziada foi quando os Xutos e Pontapés puseram a dançar no palco duas raparigas todas nuas. Porque é que não apareceram eles próprios todos nus? Machistas... (DSC: 91).

Tal transmissão geracional, para além de configurar um problema ideológico, costuma também ser considerada socialmente como um problema cultural.

No VPIT, tanto a Avó Gi como as madrinhas e a mãe lutam pela emancipação feminina. Diz Inês que a sua “família é um rol imenso de mulheres” (DSC: 106). Vanessa, a grande amiga de Inês, “é capaz de andar horas seguidas (...) pelos corredores do *shopping* a murmurar «grunho! grunho! grunho!»”, porque pensa (hiperbolicamente) que “a crise que ataca o género masculino é das piores que o mundo tem conhecido” (DSC: 106), recorrendo duplamente à sinonímia neste seu discurso hiperbólico e também por isso de grande intensidade humorística e caricatural:

Porque os que existem são uma vergonha, uma miséria, um descrédito para a classe. § De resto, na linguagem da Vanessa, «rapaz» ou «homem» têm o mesmo significado: «grunho». (DSC: 106) (sublinhado nosso).

Não só o Domingos como até o Jonas, “o queridinho de todas as professoras”, é incluído pelas amigas no rol dos grunhos:

- Basta olhar para o Jonas - diz ela. - É preciso estar-se muito desesperada para aturar aquilo. § (Acho que finalmente a consegui convencer de que aquele olhar derretido do Jonas não era paixão por mim, era palermice mesmo.) § Com excepção do Domingos, evidentemente, que não diz duas palavras seguidas mas que, de boca fechada, até dá gosto ver. (VPIT: 106).

Aliás, Inês e Vanessa já haviam concordado anteriormente em incluir o Jonas no grupo dos “grunhos”:

(...) é mesmo bué parvo(...) §§ [A Vanessa] disse que os homens eram todos uns grunhos e que o Jonas lá havia de chegar. (VPIT: 55) (acrescento nosso).

Também a Avó Gi, símbolo de emancipação feminina por ter criado o filho Jerónimo sozinha após a fuga do homem que a engravidou e que ela trata depreciativamente por “o malandro daquele homem”, pensa que os homens não valem nada (porque fogem aos compromissos) e procura transmitir essa ideia à neta no dia do seu décimo terceiro aniversário ao dizer-lhe para ser cautelosa:

Mas a Avó Gi chegou-se ao pé de mim, deu-me os parabéns, aquela cena toda do «muitas-felicidades-que-contes-muitos-já-estás-uma-mulherzinha-qualquer-dia-casas-te-mas-cuidado-que-os-homens-não-prestam» (VPIT: 11).

No DSC encontramos o símbolo oposto, o da submissão feminina, tradicionalmente aceite, quando Sofia convoca a avó Glória para essa representação. Antes de se referir à avó, refere-se ao avô, que os amigos acham “um tipo porreiro” (DSC: 11), já que sai com os jovens, toca viola, arranja motos, portanto um ser dinâmico, por oposição à avó, confinada ao lar e às obrigações domésticas, que a enumeração e a comparação traduzem:

A avó é que nunca sai. Só limpa, cozinha, lava. Por isso está 100 vezes mais velha que ele. E resmungona. (DSC: 24).

A propósito de decisão que Sofia tem de tomar relativamente ao seu futuro, a avó mostra uma atitude tradicional de submissão e naturalmente fatalista, como se a solução passasse pelo casamento:

- Todas as mulheres um dia se casam e pronto - resolve a minha avó. (DSC: 68).

Mas Sofia não vê vantagens no casamento, quando conversa com o Fernando sobre os direitos e deveres dos maiores de dezasseis anos:

- Casar! Pior ainda. Aturar um tipo dia e noite, arrumar a casa e ainda por cima coser-lhe as meias! E ter uma barriga grande como uma bola de futebol! (DSC:9).

Vejamos como no VPIT a construção do retrato dos adolescentes masculinos promove antiteticamente a emancipação feminina, mas no DSC não.

Se no VPIT o Jonas é ridicularizado e o Domingos é objecto de caricatura realizada por Inês, por vezes com a ajuda da amiga Vanessa, porque incidem sobre eles avaliações intranormativas discordantes geradoras de retratos contraditórios, já no DSC o retrato do Fernando não se afigura tão negativo (consegue ao menos manter uma conversa com Sofia e mostrar que conhece os seus direitos) e, além disso, há rapazes que até são admirados por ela, o Miguel e o Joaquim, porque são inteligentes, o que significa que no VPIT assistimos à luta pela emancipação feminina por meio da negativização mas que no DSC tal estratégia narrativa não produz efeito axiológico.

No DSC, Sofia avalia o Fernando por meio de uma polarização intranormativa discordante convocando normas avaliativas distintas. Sofia procede a avaliação estética positiva e ao mesmo tempo a avaliação epistémico-cognitiva:

O Fernando não quer ir porque o setôr anda sempre a olhar para ele e até já disse que gostava de lhe fazer o retrato. Que pintor não gostaria? É uma mistura de anjo e tigre. Por fora. Por dentro é apenas um burro, de raça pura. (DSC: 12).

No VPIT a mesma estratégia é utilizada, só que a intensidade do efeito é muito maior, porque os dois rapazes fazem parte do grupo restrito de jovens que com Inês convivem. Ao longo do VPIT o Jonas é repetidamente referido por Inês, que usa as palavras da professora de

Português - “muito atinadinho” (organizado, correcto) - e é essa repetição que progressivamente o desvalorizará, já que o diminutivo em vez de traduzir carinho da parte de Inês traduz uma depreciação ética por excesso:

Como diz a setôra de Português, «é muito atinadinho». § E (...) um atinadinho faz sempre jeito. (VPIT: 10).

O Jonas, como diz a setôra de Português, é muito atinadinho. (VPIT: 48).

Acho a setôra de Português está cheia de razão, o Jonas é mesmo muito atinadinho. § Ainda há-de ir a ministro. (VPIT: 52).

O Jonas, apesar de muito atinadinho, é pouco dotado para assuntos históricos (...) § Os atinadinhos dão sempre nisto. (VPIT: 84).

O Jonas, além de muito atinadinho, é um prodígio de arrumação. (VPIT: 126).

Já o Domingos é objecto de uma avaliação discordante estética e epistémico-cognitiva, porque a sua beleza não consegue apagar a estultícia e a incompetência linguística, ainda que a avaliação negativa que incide sobre ele se vá progressivamente diluindo por a positiva avançar em sentido inverso. É certamente o Domingos a personagem mais caricata que surge no VPIT, porque é um belo néscio “o Domingos, que é muito burro mas muito bonito” (VPIT: 10) - que Inês irá aceitar melhor que o Jonas, um “beto” (VPIT: 48).

O Domingos é a personagem mais hilariante que povoa os dois diários. As situações em que se coloca são dignas de qualquer boa comédia, e o seu vocabulário cada vez mais reduzido como o uso da gíria também ajudam a criar a personagem. O Domingos é a personagem que proporciona o relaxamento leitor. Tanto o encontro do Domingos com a avó Gi no elevador (VPIT: 21-23) como a entrevista que dá a uma jornalista aquando da apresentação de novo livro do Harry Potter e de que saiu a voar, qual *avis rara* (VPIT: 28-30), são anedóticas.

Para completar esta estratégia de emancipação feminina através do retrato, Inês e Sofia usam estratégias diferentes. Sofia, após crítica ao machismo do pai, procede à enumeração, através de lista, das qualidades morais e físicas do homem ideal, ao mesmo tempo que revela as fragilidades dos homens, desejando logo em segundo lugar o não ser machista:

Se algum dia me casar, há-de ser com um homem que: § 1.º saiba cozinhar, fazer compras, engomar e arrumar a cozinha; § 2.º não seja machista; § 3.º seja órfão, pelo menos de mãe (não estou para aturar sogras); § 4.º adore fazer viagens; § 5.º não tenha barriga; § 6.º não seja careca; § 7.º não dê sentenças; § 8.º lave os dentes a seguir a todas as refeições; § 9.º tenha os olhos verdes. (DSC: 29).

Inês procede a idealização a partir de actor de cinema, o ídolo Brad Pitt, que configura o desejo de paridade devido à sua generosidade e bondade. O seu discurso é hiperbólico tem por base a crença na imagem que o efeito da construção mediática produz:

E o Brad Pitt é o homem da minha vida. Nunca poderei encontrar outro que lhe chegue aos calcanhares. § Lindo de morrer, com aquele coraçãozinho de ouro capaz de adoptar orfãozinhos etíopes e vietnamitas, e brincar com eles, e levá-los à escola; capaz de ajudar vítimas de todos os terramotos e tsunamis - e ainda trabalhar como um louco. (VPIT: 53-54).

Por último, uma estratégia subtil contribui para a manutenção do poder masculino e não permite a luta pela emancipação feminina mas sim a submissão. É o discurso sentencioso dos pais das duas jovens protagonistas. Veja-se Jerónimo, o pai de Inês, a propósito de querer dar nome da avó à neta, diz à mulher:

- Os nomes não são antigos nem modernos, ou se gosta deles ou não se gosta - disse o meu pai. (VPIT: 15).

Também o pai de Sofia apresenta este tipo de discurso:

- "Nos cafés perde-se o hábito de trabalhar". (DSC: 7).
- Só vence quem mais trabalha! - é o lema dele. (DSC: 58).
- As crianças têm de aprender, de ir para a escola, de brincar, de se preparar para o futuro - diz o meu pai... (DSC: 94).

3. Culturas modernas: mediáticas, tecnológicas e consumistas, urbanas e globalizadas

Se em relação aos dois pontos anteriores opusemos grupos sociais tendo em conta a idade e o género que representavam, no presente ponto tais oposições não farão sentido, pois todos os grupos que povoam o universo dos diários ficcionais reflectem em maior ou menor grau as perspectivas culturais que as autoras desejam reflectir na superfície textual.

Para que a nossa análise adquira consistência e organização, tomaremos como ponto de partida para as avaliações normativas o critério temático de Philippe Hamon, exposto em *Texte et Ideologie*, pois ter cultura ou ser culto implica saberes, competências para agir e entender o mundo, já que ninguém deseja ser tratado como “um poço de ignorância e incultura” (VPIT: 34) ou “ser burra, iletrada ou ignorante” (DSC: 96). Sofia aponta a solução que o professor de desenho transmitiu à turma e que consiste em conhecer tudo para se poder escolher bem:

- É um tipo porreiro, que deixa pôr cassetes na aula e não se importa que todos estejam a falar. A única condição que nos põe é ouvirmos também uma cassete de música clássica que ele traz, não porque a nossa música seja má, mas porque se deve conhecer tudo. (DSC: 11)

O pensamento do professor de desenho de Sofia é sábio como um dos provérbios populares mais ouvidos no nosso país, «O saber não ocupa lugar», pois todos entendemos que mesmo que no presente não precisemos de uma competência isso não quer dizer que no futuro ela não venha a ser necessária. É a cultura que nos permite ser mais livres, críticos, dar um sentido maior às nossas vidas e gerar felicidade.

Para além da faceta vivencial de relato de experiências pessoais, as protagonistas dos dois diários manifestam a necessidade urgente de cultura e escrevem os diários na busca de

reconhecimento pessoal procurando ao mesmo tempo que eles sejam testemunhos culturais, no futuro, da época em que viveram¹³². E a palavra cultura não é nos dois diários tomada apenas como saber intelectual. Ambos abordam a temática da cultura, no VPIT de forma tão intencional por parte da autora com referências culturais constantes que tal estratégia indicia a prevalência deste problema sobre os outros.

No VPIT a crítica à ignorância é uma constante. Inês diz que as amigas não sabem o que é um diário, o Domingos teve tantas negativas que nem sabe quantas foram, o seu discurso apresenta um vocabulário cada vez mais reduzido e a gíria é o registo mais frequente, o Jonas não percebe nada de História, a avó Gi não sabe de que gostam os jovens. Por outro lado, no DSC o saber excessivamente intelectualizado é objecto de crítica. Sofia não entende a cultura de altos pensamentos, acha mesmo que ela não tem qualquer sentido face ao saber prático necessário para enfrentar o mundo:

O diário de um super qualquer, que o meu pai tem, está recheado de altos pensamentos. Tão recheado que até enjoa. § Fora com os pensamentos! (DSC: 5).

A minha mãe tem a obsessão dos intelectuais (talvez porque queria ser uma e não conseguiu. Quase todos os adultos tinham peneiras que nunca realizaram). Por isso não perde a Feira do Livro para se encher de livralhada que diz que não tem tempo para ler (e acaba por oferecer em dias de aniversário). § Pois agora insiste que me devo cultivar, ler, ler, ler. Ora cultivar, também se cultivam couves. E eu acho os intelectuais uns chatos que dizem em muitas palavras difíceis o que se podia dizer em poucas palavras fáceis. (DSC: 96).

Como vimos, a mãe de Sofia acha que a cultura é uma necessidade, o que de certa forma gera aversão à filha devido à obrigação, à imposição, à insistência, e o mesmo se passa no VPIT, quando Inês recorda as idas à Feira do Livro no Dia da Criança em pequena, onde a imposição é depreciada através da expressão “banho de ranho e cultura” (VPIT: 79):

A professora da escola lembrava-se sempre nesse dia que tinha de fazer de nós adultos cultos, e lá nos enfiava a todos na carrinha e ala para a Feira do Livro. (VPIT: 78).

Já no VPIT, Inês revela a necessidade de se mostrar culta e de ser reconhecida como culta, convocando directamente o leitor vindouro:

Não julguem que eu decorei estas coisas todas! Estou a tirar para aqui o que escrevi no caderno da escola - para um dia, daqui a muitos séculos, quando descobrirem este meu diário, poderão verificar como eu era culta. (VPIT: 36) (sublinhado nosso)

A cultura de Inês é reconhecida pela professora de Português, quando vê a história da Preta Constança, que produziu em colaboração com a amiga Vanessa, elogiada por esta perante

¹³² Sofia diz: “Porque não hei-de escrever sobre mim? Quem sabe se não virei a ser pessoa famosa?” (DSC: 5); “Se os historiadores um dia puserem um nome à nossa época, vão chamar-Lhe “a era do preservativo”. (DSC: 66). Inês diz também: “Não julguem que eu decorei estas coisas todas! Estou a tirar para aqui o que escrevi no caderno da escola - para um dia daqui a muitos séculos, quando descobrirem este meu diário, poderão verificar como eu era culta.” (VPIT: 36). Tanto o discurso de Inês como o de Sofia não se confinam apenas a uma perspectiva pessoal, mas sim, por extensão temporal projectada no futuro, a uma perspectiva social e, desta forma, cultural; os diários serão, no futuro, testemunhos da cultura de uma época passada do ser humano.

a turma e logo de seguida publicada no jornal escolar *Bisnau* dirigido a toda a escola. E porquê? Devido à originalidade e não à mimese, ao plágio, ao *copy paste* da *net* tão hodierno:

Neste momento sou uma pessoa importante lá na escola: tenho um texto meu publicado no *Bisnau*. (VPIT: 39).

Bem! A nossa setôra até ficou engasgada quando eu li o trabalho. § Disse que era o mais original de todos (...) porque nós não nos tínhamos limitado a copiar o que vem na net e assinar por baixo, que é o que todos fazem (...) e que era o mais bem escrito (...) e que era o único a merecer a distinção de aparecer nas páginas do *Bisnau*, onde normalmente só colaboravam os alunos do secundário (...) (VPIT: 43) (sublinhado nosso).

Esse reconhecimento, que convoca ao mesmo tempo vários saberes (linguísticos, éticos e estéticos), estende-se a toda a família, gerando felicidade, avaliações e reacções enumeradas por ela:

Andamos todos felizes lá em casa. § A Avó Gi anda feliz porque no jornal da minha escola se falou da rua onde ela vive, e para além disso anda a dizer a toda a gente que escrevi tão bem (...) § A avó Sara (...) foi sempre adepta da verdade (...) § A Tia Lena anda feliz porque diz que eu lhe dei uma ideia sensacional para um documentário (...) § A Teodora anda feliz (...) porque teve a ideia de fazer um abaixo-assinado (...) para que as mulheres maltratadas pelos homens tivessem direito a nome de rua (...) § A minha mãe anda feliz a repetir que a instrução é uma coisa muito bonita e que (...) se pode entender melhor o mundo. §§ O certo é que ficámos todos muito mais cultos. (VPIT: 43-45).

Note-se o recurso ao paralelismo que ajuda a traduzir a ideia de que a cultura é realmente geradora de felicidade.

Mas não é só a história da Preta Constança que revela cultura. Também as biografias da Públia Hortênsia de Castro, contada pela professora de Português, e do médico Sousa Martins, contada pela avó, traduzem essa cultura. No DSC tanto os discursos argumentativos de Sofia em defesa da geração adolescente (DSC: 17-18) e do colega Joaquim em entrevista televisiva contra o racismo (DSC: 107-108) como o excerto descritivo sobre o “mundo mágico” (repleto de sensações) da mesma personagem e que provoca em Sofia o desejo de viajar (DSC: 72-73) podem ser considerados culturais.

Os diários são o reflexo cultural das vivências dos jovens e adultos que com eles convivem e que configuram o mundo cultural das sociedades que retratam. Que efeitos pretendem produzir as autoras por meio dos diários em relação aos saberes culturais?

Alice Vieira provoca o riso quando elabora humoristicamente as caricaturas de personagens cuja ausência de capacidades é uma constante, já em relação aos excessos consumistas é particularmente crítica. A autora faz surgir com elevada frequência léxico ligado aos meios audiovisuais massificadores ou às novas tecnologias alienadoras. É claro que também Luísa Ducla Soares consegue o mesmo efeito em relação aos primeiros, embora nem sempre os *media*, sobretudo a televisão, sejam objecto de avaliação negativa.

No DSC a televisão é vista por Sofia como uma fonte de aprendizagem, quando esta após ter observado um macaco pintor procedeu à mimese¹³³ da técnica utilizada com o seu cão Pipocas. Há neste episódio claramente uma avaliação autoral sobre o efeito ético do consumo televisivo e ao mesmo tempo estético sobre o objecto produzido e obviamente uma crítica negativa ao abstraccionismo e por extensão à arte moderna, ridicularizando apesar da avaliação positiva) feita pelo professor de desenho (com direito a uma boa nota e a exposição como obra de arte:

Vi ontem na televisão um macaco pintor. § Porque não há-de o Pipocas fazer o mesmo? § Levei-o para a varanda, enchi tampas de frascos de guaches, molhei as patas, cada uma na sua cor, e deixei-o pisar à vontade um grande papel de embrulho. Ele deve ter achado graça porque se pôs a dar ao rabo, que enfiei na tinta preta, e serviu para pintar como um pincel. § As almofadinhas das patas tinham carimbado formas arredondadas, vermelhas, cor-de-rosa, salmão. Entre elas sobressaíam grandes pinceladas negras. O efeito era, pelo menos, original. § Deixei aquilo secar, enrolei a folha e hoje mostrei-a ao setôr de Desenho. § - Gabo o teu trabalho, sim senhora. Estas manchas foram muito bem trabalhadas, têm um desenho interior como nunca vi. Que técnica é que usaste? § - Um cão. § Ele deu-me uma palmadinha no ombro. § - Levas "Muito Bom". Nunca tinha visto desenhar com um cão. Deixas-me levar isto para uma exposição? § Queres assinar? § - Eu assinei. SOFIA PIPOCAS. (DSC: 81).

Também Sofia coloca em destaque a televisão como “máquina da felicidade”, quando se encontra um pouco triste e vê a publicidade com os seus produtos para tornar as pessoas felizes:

Hoje a felicidade é difícil de agarrar. Sonho com isto e aquilo tão intensamente que, quando acontece, se por acaso acontece, é felicidade em segunda mão, perdeu metade do sabor. § - Tens tudo para seres feliz - dizem os meus pais -, mas só refilas, embirras, irritas, nunca estás contente com nada. §§ Olho para a televisão. Passa anúncios - gente feliz: porque gasta lixívia, usa collants, lava os dentes. Feliz pela cola-cola, pelo papel higiénico, pelas batatas fritas, pelos insecticidas... (DSC: 49 e 52).

Também a televisão no DSC é tomada como fonte de distracção, quando os amigos nas frequentes reuniões em casa para trabalhos de grupo fazem intervalos e olham para a televisão, e de aprendizagem, já que é através de documentários ou inquéritos que Sofia, e certamente toda a gente, que o conhecimento do mundo progride e evita maus costumes.

Sofia toma conhecimento de diversas questões sociais:

A violência sexual dos pais sobre as filhas:

Lembrei-me de um documentário que vi na televisão: miúdas violadas em casa que se calam durante anos por medo. Se lhe acontecesse (ou acontecer) isso, com certeza que se cala. Por medo. (DSC: 13).

O racismo:

¹³³ Também noutra momento do diário a mimese produz uma partida juvenil: “Para acabar o período com chave de ouro, resolvemos imitar aquele anúncio piadético da televisão. Colocámos um preservativo junto à cadeira da setora de Matemática e esperámos pela reacção. Como ela é muito míope, não viu e no fim da aula levou-o preso no salto do sapato. O que Lhe terão dito lá fora é um enigma. Pusemo-nos a imitar os conhecidos e desconhecidos que ela iria encontrar. Rimo-nos tanto, tanto, que a Inês até fez chichi nas calças.” (DSC: 27).

Foi numa dessas sessões de televisão que vimos o documentário sobre um ataque de skinheads a dois negros, atando um aos carris do comboio e esfaqueando o outro. § Nós ficámos horrorizados com aquilo, chamámos palavrões aos tipos, mas para nosso espanto o Joaquim ficou na mesma. (DSC: 72).

O trabalho infantil:

Agora a toda a hora, a televisão fala do trabalho infantil e da necessidade de acabar com ele. (DSC: 93).

Estas notícias produzem ao mesmo tempo alarmismo social e alteração de hábitos, neste caso, de maus para bons, apesar do desacordo do avô:

Mas o meu avô Francisco encolhe os ombros. § - Em miúdo levei muita cabra e ovelha a pastar, ajudei nas feiras, rachei, reguei, carreguei pedra. E não morri, fiquei mais forte. Ganhei gosto pelo trabalho. Por isso é que mesmo hoje, que estou reformado, ando sempre a fazer biscates. (DSC: 94).

Ou ainda o controlo parental, a propósito de consulta de Sofia na ginecologista:

Ouvi dizer num programa de televisão que um inquérito demonstrou que os pais estão convencidos que os filhos sabem muito mais do que sabem, fazem muito mais do que fazem... (DSC: 65).

É também a televisão que proporciona a Sofia a escolha profissional futura e a luta escolar para um dia vir a exercer a profissão de jornalista ou apresentadora de televisão, numa auto-avaliação narratorial tecnológica extremamente positiva:

Vieram os resultados dos testes de orientação profissional. Inteligência acima do normal §§ Como sou muito sociável e tenho capacidade de expressão, aconselham-me Comunicação Social. § Num jornal? (Estão todos a acabar). § Na rádio? Não era mau e fartava-me de ouvir música. Na televisão? Locutora? Apresentadora de programas? Até artistas? §§ Eu aposto na televisão. Vou lutar, vou lutar por isso. (DSC:85).

Contudo, não é a visão positiva sobre a televisão que se destaca no diário, pois a mãe de Sofia critica o consumo excessivo da filha, por exemplo quando discute com ela e lhe pergunta pelas leituras que faz e ela responde:

- Olhe, as legendas da televisão! É como se lesse vários livros por dia. § Desligou o aparelho com fúria, o que irritou o meu pai, que via o telejornal. Enquanto discutiam, fugi, sorrateira, para o quarto para fazer troça deles à minha vontade. (DSC:96).

Os avós acham mesmo que a televisão é um entrave à comunicação, apesar de Inês sentir que ela faz parte da família:

Se me deixassem ao menos ver a telenovela da hora do almoço... Mas o almoço é para a família se reunir, não é para ver televisão. Ninguém percebe que hoje a televisão faz parte da família! (DSC: 20).

Apesar de a mãe ser tão crítica, também é uma consumidora compulsiva da televisão, ao mesmo tempo que Inês aponta a televisão como a principal fonte de saber:

Claro que não quero ser burra, iletrada ou ignorante. Mas aprendo na escola, na rua, com os colegas, com a família, principalmente com a televisão, que ela despreza (mas não perde uma novela). (DSC: 96).

Contributo especial para a crítica à televisão é-nos dado no DSC através de vários desenhos da responsabilidade do ilustrador Pedro Nogueira: na página 29 podemos observar o pai de Sofia sentado num sofá a bocejar em frente à televisão; ao fundo da página 35 aparece um televisor a propósito da sua função lúdica; na página 79 encontramos um homem com cabeça de televisão; na página 81 apresentam-se-nos três televisões a demonstrar o mimetismo produzido pela televisão do macaco pintor transferido para o Pipocas; na página 93 surge novamente a televisão desta feita com o objectivo de acabar com o trabalho infantil; e na 96 um burro em frente a uma televisão a querer significar a consequência do efeito de embrutecimento gerado pelo consumo excessivo da mesma, por último a televisão surge porque é uma excelente *babby-sitter*.

E se as ilustrações traduzem uma crítica vincada à televisão, também a frequência do vocábulo televisão gera o mesmo efeito ao aparecer vinte e seis vezes ao longo do DSC.

A crítica ao consumo excessivo de televisão é ainda mais intensa no VPIT, quando a autora introduz no discurso das suas protagonistas constantes referências a programas de televisão, como ponto de partida para conversas mais complexas como se traduzissem erudição. Por várias vezes, tanto Inês como a sua amiga Vanessa introduzem nas conversas a série juvenil *Morangos com Açúcar* a propósito de qualquer assunto:

conseguir autógrafos de toda agente que entra nos *Morangos com Açúcar* (VPIT:12).

Vanessa, que sonha ser famosa a escrever uma telenovela daquelas que nunca acaba nunca, tipo *Morangos com Açúcar*. (VPIT: 23).

prometo que não peço à minha mãe botas iguais às da Diana dos *Morangos com Açúcar*. (VPIT:25).

As telenovelas, produtos televisivos mais frequentes, são associadas à emotividade e ao consumismo (produzido pelos anúncios dos intervalos):

E havia de ajudar a Vanessa a fazer uma telenovela de 600 episódios. §Daquelas de arrasar os corações e as audiências (VPIT: 45).

A olharmos um para o outro feitos parvos, e eu a pensar que se fosse a Diana dos *Morangos com Açúcar* já tinha empinado o nariz, dado uma volta à cabeleira e feito um discurso completo, com todos os substantivos e adjectivos no seu lugar (VPIT: 51).

Vanessa acaba mesmo por configurar a adolescente que, de tanto consumir telenovelas confunde a ficção com a realidade. Ela descobre uma suposta paixão do Jonas por Inês e encomenda pizzas para ver se um actor lhas vai entregar:

- Tu é que andas na lua e não entendes o que se passa. Mas eu sou especialista. Aqui onde me vês, já tenho muitas horas de *Morangos com Açúcar*, de pars Hilton, de Britney Spears, de Avril Lavigne... Basta olhar para a cara dele quando tu passas. (VPIT: 49).

Mas estava eu a falar da Vanessa. § Agora inventou uma paixão pelo Miguel. § O Miguel não se chama Miguel, chama-se outro nome qualquer que ela não sabe,

mas Miguel é o nome da personagem que ele faz numa telenovela que ela vê. § O Miguel é um grunho que que entrega pizzas e que anda atrás de uma beta que não lhe liga nenhuma. § Grunho, mas grunho mesmo. § Mas a Vanessa jura que nunca viu rapaz mais giro e que um dia destes ainda lhe há-de fazer uma espera à porta dos estúdios. § Já lhe disse que as gravações não devem ser feitas nos estúdios, mas a Vanessa não ouve. § A Vanessa só suspira. § O pior é que, de há uns tempos para cá, a Vanessa não pára de engordar: é que, pelo sim, pelo não, convenceu a mãe a pedir pizzas para o jantar quase todos os dias, com a esperança de ver aparecer o Miguel, ou um clone dele. (DSC: 86).

A palavra “filme”, muito associada à tia de Inês, Lena, porque ela demonstra o desejo mediático de realizar filmes ou reportagens. A utilização deste vocábulo presta-se ao longo do diário a convocar o leitor implícito para a visualização da cena, à semelhança do que acontece no cinema. Por exemplo, Alice Vieira, no capítulo 17, recorre à técnica cinematográfica do *flashback*, que corresponde à analepse literária, convocando focos e planos interligados que suscitam várias memórias e reflexões: vê o vendedor de castanhas a partir do sexto andar do prédio onde vive e recorda, a propósito de fazer render as poucas que comprou, a história da princesa Sarah e a Teodora lhe ter oferecido o livro dessa história. Depois continua a comer histórias enquanto observa o vendedor de castanhas e o fumo que sai das brasas. Esse fumo lembra-lhe a fumarada do concerto dos *Rolling Stones* e o olhar babado do pai para com a mãe. Tal olhar fá-la recordar a forma como o Domingos olha a Vanessa, volta às castanhas assadas e recordar o método da princesa Sarah, a paciência dos professores, volta às castanhas e sente-as sinestésicamente. Reflecte em seguida sobre a proibição da Europa a propósito dos cartuchos das castanhas. Em seguida lembra algumas notícias e anúncios que vinham no jornal ou nas páginas amarelas com que se fabricavam esses cartuchos. Depois acaba de comer as castanhas e volta à janela e a partir dos prédios que vê da sua janela, cheios de aparelhos de ar condicionado e de antenas, reflecte sobre a vida na cidade. Conclui observando o seu bairro e o café e apresentando um plano geral daquilo que sobressai da sua estação preferida, o café e a carrinha das castanhas, ouro sobre azul: descrição cinematográfica impressionante.

Recorde-se, a propósito, que a linguagem cinematográfica, a par de outras (ilustração da pintura e episódios da novela televisiva), é uma das características das obras juvenis que lhe configuram modernidade e ao mesmo tempo a colocam à frente do cânone e em intertextualidade com a tradição vicentina do *Ridendo castigat mores* ao abordar assuntos sérios com recurso ao humor.

Avancemos, agora, em direcção a outra perspectiva adulta relacionada com as novas tecnologias da informação e comunicação (TIC) e à forma como adultos mais ou menos jovens e adolescentes se relacionam com elas. No DSC temos apenas duas referências às novas tecnologias, ainda não à internet ou ao telemóvel (recorde-se que o diário foi publicado em 1994), mas ao computador, visto na sua dupla função como ferramenta de trabalho para os adultos e objecto de lazer para os adolescentes:

O Miguel e a Cátia vieram cá e passámos a tarde a jogar computador. § A certa altura fartei-me, principalmente porque estava sempre a perder. § - Chega. Dizem que isto até faz ataques epilépticos. (DSC: 35).

O meu pai foi falar com a Directora de Turma porque a minha mãe fez greve. Disse que trabalha de mais com os computadores (...) (DSC: 98).

No VPIT as referências às TIC ajudam a criar um efeito cómico, para além do crítico inerente. Várias personagens conformam as avaliações feitas relativamente à utilização excessiva dos meios tecnológicos: a protagonista Inês, o betinho do Jonas, a madrinha solteirona Teodora e até o pai da primeira.

A protagonista insiste várias vezes na prenda que desejava, um *iPod*, e até chega a parodiar sobre esse sonho adolescente da prenda que teve, o diário:

Já me fartei de clicar em todas as páginas mas não aconteceu nada, não se abriu nenhuma janela, não se ouviu música nenhuma, nada de nada. (VPIT: 11).

Quando Inês se refere à fuga do avô paterno logo que soube da gravidez da avó Gi, fá-lo num tom humorístico, recorrendo a um objecto tecnológico inexistente à altura:

Mas se calhar enganou-se no caminho, naquele tempo ainda não havia GPS, e nunca mais ninguém lhe voltou a pôr a vista em cima. (VPIT: 15).

Inês acha até que seria proveitoso oferecer ao Pai Natal o mesmo instrumento tecnológico de orientação é referido novamente por, a propósito do Clube «Festeja Hoje que Amanhã Há Mais» que formou com os amigos Vanessa, Rosário, Clarisse e Domingos:

(...) o nosso Clube já descobriu: que o dia 8 de Dezembro é também o Dia de Tomar o Pequeno Almoço com o Pai Natal (deve ser para lhe ir dando as listas das prendas que ele vai ter de arranjar, ou para lhe ensinar melhor os caminhos, com tantas ruas novas, e túneis e rotundas e coisas assim, acho melhor que o mesmo era darem-lhe um GPS. (VPIT: 77).

Relembre-se que este Clube tinha sido formado devido ao esquecimento do pai do Dia da Mãe, que a partir daquele momento, em fúria tecnológica, passou a tomar nota em todos os objectos tecnológicos possíveis para não se esquecer:

É evidente que este ano não nos esquecemos do Dia da Mãe. § Mas logo de manhã o meu pai refilou pelo facto de terem acabado com as comemorações no dia 8 de Dezembro, como era da tradição, e terem globalizado a data, transformando-a numa festa móvel de que ninguém se recorda se não tiver tomado nota na agenda - que foi o que ele fez, tanto na agenda de papel que traz sempre no bolso como na electrónica, no computador e no telemóvel. (VPIT: 77).

E quanto a telemóveis, Inês socorre-se destes objectos para fazer a caricatura de Jonas, com o paralelismo e a enumeração a marcarem o excesso consumista:

O Jonas é um beto de todo o tamanho, anda sempre com quatro telemóveis nos bolsos, porque um é para os «91», outro para os «93» e outro para os «96», para lá de outro, topo de gama, daqueles que vêem o que se passa na casa das pessoas, dão notícias, mandam *e-mails*, e têm jogos sofisticados. (VPIT: 48).

Mas é em Teodora, madrinha de Inês, que o uso excessivo das TIC é gritante e produz alguém mais alienado que generoso. Inês ridiculariza mesmo a madrinha:

(...) prometo que não faço pouco da Teodora nem das suas caridades computorizadas (VPIT: 26).

Desde que se levanta até que se deita, a Teodora não sai de diante do ecrã do computador. § Desde que se levanta até que se deita, a Teodora não faz outra coisa senão amar o mundo inteiro. § Desde que se levanta até que se deita, a Teodora não faz outra coisa senão clicar no teclado do computador. § E cada tecla em que ela toca dá ligação a sítios estranhíssimos onde as crianças não têm pais, ou não têm casa, ou não têm comida, ou não têm água, ou não têm vacinas, ou não têm livros, ou não têm cadernos, ou não têm roupa, ou não têm brinquedos, e a Teodora sofre imenso com elas todas, mesmo que não conheça nenhuma, e clica, clica furiosamente, e por cada vez que clica aparece uma frase cheia de pontos de exclamação no ecrã, garantindo que, com aquele gesto mínimo, a Teodora contribuiu (...) § E às vezes até aparecem no ecrã caras de meninos a pedirem ajuda, a pedirem (...) § E então, em desespero de causa, a Teodora clica para outro sítio, para mais uma série de boas acções que ela pode executar sentadinha ao computador, enquanto ouve ópera (...) e recomeça a clicar, a clicar furiosamente, e não tem dedos a medir, porque de toda a parte lhe pedem ajuda (...) §§ Claro que a Teodora nem pensa duas vezes (...) e desata a clicar, a clicar, cada vez mais furiosamente (...) (VPIT: 108-110) (sublinhado nosso)

Neste discurso de Inês o léxico convocado é repetitivo e também ajudam à criação da “fúria informática” de Teodora a repetição, o paralelismo, o polissíndeto e o advérbio. O discurso é hiperbólico.

Se até ao momento já vimos como as sociedades modernas se afiguram excessivamente mediáticas e tecnológicas (e consumistas) e por isso provocam a confusão entre a realidade e a ficção e a alienação, os dois diários são representações fidedignas da realidade social de forma diacrónica, vejamos como as sociedades hodiernas são avaliadas por jovens e adultos dos dois diários a partir das oposições cidade/ aldeia e país/ mundo. Nos dois diários é fácil perceber as transformações que se foram operando no mundo moderno nas últimas décadas. Para além das mediáticas e tecnológicas, outras se manifestam relevantes por trazerem problemas de identidade cultural que se prendem ao êxodo rural e à globalização e consequente perda de autonomia nacional. Estes problemas são abordados nos dois diários de forma bastante crítica pelas autoras dos mesmos, pois nem sempre a mudança ou o progresso traz felicidade ou preserva marcas identitárias seculares.

No DSC assistimos ao êxodo rural dos avós de Sofia, que se encontram no espaço urbano apenas porque o progresso urbano (a necessidade de energia ou água potável) fez com que eles tivessem de abandonar a terra dos antepassados:

A avó Glória e o avô Francisco arranjam um andar na nossa rua quando fizeram uma albufeira que inundou a aldeia deles e lhes alagou as terras todas. Ficaram com a casa, que dantes era num alto, mesmo rentinha à água. É ótimo, mas eles não apreciaram. (DSC: 19).

Eu vou com os meus avós para a terra deles no fim do mundo, lá onde já nem sequer há aldeia, apenas uma casa rente à albufeira. O avô Francisco comprou uma cana de pesca, diz que vai pescar da janela e farta-se de rir. A avó Glória limpa uma lágrima à ponta do avental porque se lembra dos seus mortos, que não poderá visitar, num cemitério afundado. (DSC: 102).

Ainda trouxeram as suas tradições gastronómicas, mas adaptaram-se e as gerações futuras perderão completamente essas tradições. Sofia vai almoçar a casa dos avós, onde comia a saudável cozinha mediterrânica, mas a cidade (e a globalização alimentar) oferece-lhe algo mais apetecível e certamente menos saudável:

Agora a mãe obriga-me a almoçar lá todos os dias. § Tenho de comer sopa de hortaliça, bacalhau e feijoadas. (DSC: 19-20).

Como sabia que o petisco que a avó Glória me ia dar eram línguas de bacalhau porque as vi de molho, resolvi escapar a esse tormento horripilante. Comprei uma pizza e apresentei-me lá com ela, ainda quentinha. (DSC: 53).

A cidade é, segundo Sofia, um lugar desumanizado, o espaço da solidão, uma prisão. Ilustre-se este ponto com as citações seguintes:

A nossa cidade tem um milhão de habitantes mas às vezes não temos ninguém com quem falar, ou não temos lata para falar sobre certas coisas. (DSC: 14).

Mais uma Páscoa. Aqui não há procissões, nem festas, nem visitas de padres como dantes na aldeia dos meus avós. Dão-me um pacote de amêndoas e a avó Glória cozinha, à maneira dela, um cabrito no forno. E faz um foliar gigante, como se tivesse muitas visitas. Não aparece ninguém. (DSC: 58).

A excursão foi gira. Como deve ser fantástico morar num palácio assim! Principalmente para quem vive encafuado num cubículo com vista para o estendal do vizinho. Até lhe vejo os buracos das meias e das cuecas. (DSC: 80).

Também Inês, no VPIT, fala do espaço que habita, corroborando algumas das afirmações de Sofia (no DSC) e adjectivando a cidade como um espaço aniquilador, fechado:

(...) prédios de não sei quantos andares onde as pessoas vivem anos seguidos sem se conhecerem. (VPIT: 40).

(...) só se vêem prédios e mais prédios (...) e aqueles tumores cravados nas paredes pelos aparelhos de ar condicionado, e aqueles monstruosos girassóis das antenas parabólicas redondas. § E eu fico a pensar como é possível viver-se a vida inteira nesses prédios enormes que eu vejo ao longe, prédios ao lado de prédios, prédios em frente de prédios, e mais nada. (VPIT: 122).

Mas espaço é coisa que nunca se arranja. (VPIT: 134).

No VPIT é mesmo criada uma associação entre a cidade e a globalização, e que opõe ao mesmo tempo o moderno ao tradicional:

A Avó Gi, que sempre viveu na cidade mas, como poetisa que é, só pensa em passarinhos e paisagens campestres, diz que na cidade ninguém festeja a Páscoa como deve ser, que na aldeia é que é, e que esta história de um coelho da Páscoa é uma estrangeirice sem pés nem cabeça. (VPIT: 71).

Depois de muito barafustar, a Avó Gi acabou por dizer que o culpado de tudo era o meu pai, com aquelas ideias modernas na cabeça, melhor seria fazer como toda a gente e cumprir o ritual do costume, ou seja, comprar um foliar para eu levar à Tia Lena e outro (...) à Teodora, que eram as minhas madrinhas. (VPIT: 73).

Também configuram nos dois diários a globalização (cultural) as referências ao cinema no VPIT e a criação através dos *media* (televisão) de ídolos como o Brad Pitt ou o Orlando Bloom (VPIT: 70-71), e no DSC o James Dean (DSC: 94).

4. Artes e produtos culturais

As artes e os seus produtos prestam-se normalmente a avaliações estéticas e traduzem os gostos epocais e pessoais. De que forma, os dois diários trazem essa discussão a lume?

Facilmente se percebe pela leitura dos dois diários que umas artes se sobrepõem às outras e, que no VPIT as referências aos produtos artísticos são uma constante, impregnando-o de carisma cultural. No DSC esse tratamento das artes e dos seus produtos também é abordado, tão criticamente como no VPIT. Enquanto no VPIT as referências artísticas vão para a literatura, a música e o cinema (e produtos similares como o vídeo e a novela ou série televisiva) e as referências ao literário se destacam apesar das visualidades serem convocadas para críticas negativas, no DSC nota-se uma distribuição mais ou menos equitativa entre as referências literárias e musicais, embora, como já pudemos observar, as ilustrações e as colagens actuem simbolicamente e educativamente sobre o leitor implicado.

Se compararmos as referências musicais dos dois diários em simultâneo, tal permite-nos realizar uma leitura diacrónica da passagem da valorização do nacional até à globalização que se vem sentido também na música. Isto é, no DSC há referência a dois músicos: Zeca Afonso é recordado pelo 25 de Abril (DSC: 69) e Sofia coloca a música de Rui Veloso no máximo (DSC: 56) e assiste ao concerto dos Xutos e Pontapés num estádio (DSC: 91), músicos todos eles nacionais, ainda que o avô Francisco toque na sua guitarra fado mas também saiba músicas dos Beatles. No VPIT tal já não se verifica, pois de quatro bandas apenas uma é portuguesa. Há o Justin Timbarlake (VPIT: 12 e 103), os D'zert (VPIT: 21), os Tokio Hotel, que anulam um concerto à última da hora (VPIT: 107) e a “banda de velhos a cair da tripeça”, isto é, os Rolling Stones (VPIT: 120). Os concertos das bandas ajudam a revelar a cultura de massas. No VPIT percebe-se que é o texto literário que influi nas produções audiovisuais. No DSC essa influência não se nota, pois o que se nota mesmo é um cruzamento entre o texto produzido pela narradora Sofia e as ilustrações extratextuais do ilustrador do diário.

A discussão sobre os produtos fica deste modo lançada, e se há jovens como Inês que conseguem memorizar o início de novo volume do Harry Potter e fazê-las pensar na vida, outros há como o Domingos que só conseguem ver metade da mesma obra do vídeo produzido primeiro para o cinema. Podemos concluir daqui que a sociedade se mediatiza a passos largos e que os excessos visuais criam a apatia. Mas fica a ideia de que o consumo provém da vontade pessoal.

O produto Harry Potter é trazido por Alice Vieira para uma avaliação claramente negativa e é apresentado aos olhos do leitor como um produto mais mediático que literário, porque ora se fala em literatura, ora no subproduto cinematográfico da obra, ora num subproduto derivado do cinema, o vídeo, numa estratégia para descridibilizar o valor que qualquer formato da obra de arte possa ter por no meio de tanta confusão não se perceber bem qual foi o produto original, numa estratégia editorial mais de consumo que de fruição literária.

Inês diz que a apresentação de novo livro da saga Harry Potter foi uma autêntica palhaçada:

(...) aquelas palhaçadas todas que a editora costuma fazer à meia-noite, com muita fumarada (...), muita música, todas as televisões e rádios, gente aos pulos mascarada de bruxo, e uns bolitos a acompanhar - porque, lá diz o meu pai, não há bolos não há palmas. (VPIT: 28).

Ora, isto relaciona-se com a questão da recepção da obra literária, neste caso “atirada” violentamente em direcção ao público leitor, querendo com estas palavras a autora dizer que a divulgação do livro obedeceu mais a um critério emotivo e de consumo do que propriamente literário (racional, crítico), numa confusão excessiva entre a literatura e o cinema.

E a mãe, numa atitude pouco ética, acaba por avaliar o mesmo livro sem o conhecer:

Quando me agarrei ao *Harry Potter e o Príncipe Misterioso* veio logo a minha mãe a torcer o nariz: § - Com tanto livro bom e foste logo escolher essa palhaçada... § A minha mãe nunca leu nenhum, mas acha-os a todos muito maus. (DSC: 80).

Os produtos artísticos, e ao mesmo tempo culturais, são objecto de crítica. Quando Luísa Ducla Soares coloca a protagonista da sua obra a imitar técnica abstracta para produzir uma pintura e é avaliada com uma boa classificação e ainda tem direito a que a sua pintura integre uma exposição, torna clara a sua avaliação estética negativa à arte abstracta, e também ética negativa ao plágio:

Vi ontem na televisão um macaco pintor. § Porque não há-de o Pipocas fazer o mesmo? § Levei-o para a varanda, enchi tampas de frascos de guaches, molhei as patas, cada uma na sua cor, e deixei-o pisar à vontade um grande papel de embrulho. Ele deve ter achado graça porque se pôs a dar ao rabo, que enfiei na tinta preta, e serviu para pintar como um pincel. § As almofadinhas das patas tinham carimbado formas arredondadas, vermelhas, cor-de-rosa, salmão. Entre elas sobressaíam grandes pinceladas negras. O efeito era, pelo menos, original. § Deixei aquilo secar, enrolei a folha e hoje mostrei-a ao setôr de Desenho. § - Gabo o teu trabalho, sim senhora. Estas manchas foram muito bem trabalhadas, têm um desenho interior como nunca vi. Que técnica é que usaste? § - Um cão. § Ele deu-me uma palmadinha no ombro. § - Levas "Muito Bom". Nunca tinha visto desenhar com um cão. Deixas-me levar isto para uma exposição? § Queres assinar? § - Eu assinei. SOFIA PIPOCAS. (DSC: 81-82).

Alice Vieira transporta a literatura para dentro do campo¹³⁴, colocando-a em discussão por meio do Harry Potter, mas também das biografias e das referências literárias, a Camões, um poeta como a avó Gi (VPIT: 81), ou à sabedoria da escritora Agustina Bessa-Luís:

- As férias são sempre uma chatice: ou se come de mais, ou se namora um primo, ou se escreve um livro. (VPIT: 99).

Também Luísa Ducla Soares faz referência a Camões por meio de Sofia, quando esta reflecte sobre uma carta de amor que o Rodrigo lhe escreveu. Ela guarda uma flor seca dentro d' «Os Lusíadas», refere-se ao amor platónico por meio do soneto *Amor é fogo que arde sem se ver* e ao amor sensual através do episódio da *Ilha dos Amores*, parodiando um pouco:

¹³⁴ A leitura das obras *Texte et Idéologie*, de Philippe Hamon (1997), e *Sociologia da Literatura*, de Robert Escarpit (s/d.), foi ponto de partida para chegarmos a estas conclusões.

O Rodrigo rabiscou-me 3 páginas cheias de pieguices e juras. Enfiou o envelope debaixo da porta para eu receber a surpresa no 1º dia do ano. Acha-me a mais bela, a mais encantadora, a mais torturadora, a mais tudo. (...) Para ser mais romântico, meteu entre as folhas uma flor esborrachada, como os namorados de antigamente. § Guardei a flor dentro de «Os Lusíadas». Será que Camões também mandava flores secas às suas namoradas? Decerto Lhes escrevia porque então não havia telefone. Talvez Lhes mandasse poemas. § "Amor é fogo que arde sem se ver" § etc. e tal... § Mas não se devia contentar com cartas. Logo que pudesse, passava à acção. É o que eu deduzo do Canto IX, pois ele acha que o paraíso é os homens andarem para aí na boa vai ela com as ninfas todas nuas na Ilha dos Amores. § E nós é que somos desavergonhados! (DSC: 34).

Mas a estratégia que Alice Vieira usa para colocar mais eficazmente a literatura no topo das artes, acima do cinema, é a utilização de alguns dos principais tópicos literários eruditos: o "morrer de amor e ressuscitar", da poesia galaico-portuguesa; o "amor/ ódio", tão ao gosto romântico de Garrett; ou o "mundo às avessas", da lírica renascentista. Ilustrando melhor:

Quando chega o mês de Junho, é um destino. §§ A Vanessa, então, fica absolutamente insuportável, a morrer de amor todas as semanas e, evidentemente, a ressuscitar todas as semanas. (VPIT: 83).

Bem diz a Avó Gi que o mundo está virado do avesso. (VPIT: 103).

Ainda me lembro dele [do coelho Rubi], e de todas as malvadezas que lhe fiz. § Mas eu gostava muito dele e tudo o que lhe fazia era por amor. (Deve ser a isto que a Rosário chama amor/ ódio...) (VPIT: 72). Sublinhado e acrescento nossos.

Alice Vieira consegue transportar para o presente uma história antiga da família de Inês, a história da caturrice as avós, através de um processo fílmico para o qual contribui a utilização da narração contínua e instantânea da mãe de Inês à filha (não só através da utilização das formas verbais no presente como também por meio do gerúndio ou do infinito antecedido da preposição "a", para além da utilização do diálogo), e que configura uma das características da literatura juvenil actual ao buscar a linguagem do cinema e o efeito cinematográfico¹³⁵, numa renovação contínua:

E eu ia ouvindo e vendo tudo, como se fosse um filme que se estivesse a desenrolar na minha frente. § Assim. § A minha mãe a telefonar uma manhã para o namorado, dizendo que o pai tinha entrado de urgência para São José, uma apendicite aguda a precisar já de operação, e o namorado a exclamar, § «coincidência das coincidências, Cristina!, a minha mãe é lá enfermeira!» § E a avó Gi imediatamente avisada e logo a tomar o paciente à sua guarda, caramba!, o pai da namorada do seu filho, (...) § A avó Gi esmerou-se no tratamento do doente. § Não largou a sua cabeceira, era ela que lhe vigiava o soro, era ela que lhe dava os remédios, era ela que lhe levantava a cama articulada, era ela que lhe dava a sopa ao almoço e ao jantar, era ela que aparecia mal ele tocava a campainha. § Foi ela que pediu ao filho que tirasse uma fotografia, para ficar como recordação. § Quando o Avó Eugénio foi para casa, ela foi visitá-lo. § Uma vez. § Duas vezes. § Várias vezes. § Vezes de mais - pensou a Avó Sara, que não estava a gostar nada de tanta dedicação, embora a filha lhe estivesse sempre a dizer que toda aquela dedicação era normal, uma vez que se tratava da mãe do namorado. Mais dia menos dia, ia pertencer à família. § - Mas ainda não pertence - exclamou a Avó Sara. (...) § E fechou-lhe a porta na cara. § E até hoje nunca mais se entenderam. § - Ódio velho não cansa... - murmura a minha mãe, mas logo acrescenta que aquilo foi apenas um ataque de ciúmes doidos, (...). (VPIT: 128-129) (sublinhado nosso)

¹³⁵ Para este efeito contribuem também o polissíndeto e os advérbios de tempo, que apressam o desenrolar da acção, e que também sublinhámos.

Também Luísa Ducla Soares usa outra técnica cinematográfica, que consiste em juntar pequenos eventos que, parecendo à partida ocasionais e dispersos, vão ajudar a construir uma história maior. É o que se passa com as histórias das drogas (com vinte e oito entradas no diário), onde indícios e outros acontecimentos paralelos (por exemplo a prisão da mulher-a-dias da tia da Vanessa por venda de droga e recepção de ouro roubado ou o espectáculo dos Xutos no estádio a que Sofia assiste mas outros não por fumarem charros) confluem para a história principal, que a determinada altura se transforma em novela policial, quando os amigos Sofia, Vanessa e Miguel tentam descobrir onde está internado o Bebé e chamam a polícia para prender o passador que lhe vendera a droga, o cigano do blusão de cabedal preto. Esta história das drogas surge sempre integrada na história principal, que com ela partilha a protagonista e alguns dos seus colegas e amigos.

Mas a discussão sobre a literatura continua no VPIT, já não sobre um sucesso de vendas adaptado ao cinema mas sim a partir do desejo de uma jovem adolescente, Vanessa, que quer escrever telenovelas, porque já viu muitas e sabe como produzir emotividade, por oposição à limpidez da escrita realista da amiga Inês, embora as duas consigam entender-se para produzir a história da Preta Constança:

A setôra de Português até gosta muito do que eu escrevo - para grande raiva da Vanessa, que sonha ser famosa a escrever uma telenovela daquelas que não acabam nunca, tipo Morangos com Açúcar. (VPIT: 23).

A Avó Gi anda (...) a dizer a toda a gente que eu escrevi tão bem (ela nem sonha que a maior parte daquilo saiu da cabeça da Vanessa, porque eu é mais pão-pão-queijo-queijo e não tenho grande vocação - nem vocabulário... - para cenas de choradeira) (DSC: 43).

E havia de ajudar a Vanessa a fazer uma telenovela de 600 episódios. § Daquelas de arrasar corações e audiências. (DSC: 45).

No DSC contamos apenas com duas referências ao cinema, uma ao Indiana Jones, personagem que ajuda a revelar o desejo de aventura da protagonista, outra, o James Dean, também ideal de beleza masculino, por oposição aos adolescentes da sua idade e do qual tem um *poster* enorme mesmo em frente da sua cama, e aparece a ilustrar a página 95, talvez propositadamente, pois tal ídolo do cinema ficou conhecido tanto pela sua beleza como pela sua rebeldia.

Quanto ao VPIT, as referências ao cinema recaem sobretudo sobre o ídolo Brad Pitt (VPIT: 12,17,18,53,69,81,102,135), que é generoso e belo, mas que poderá vir a ser destronado por Orlando Bloom, “aquele do *Senhor dos Anéis*” (VPIT: 70). Para Inês são deuses, porque também há monstros:

A Clarisse convenceu-me há dias a ir com ela ao cinema ver o *Shrek 3* e eu lá lhe fiz a vontade - embora não entenda como é que se pode gostar de monstros verdes e porcos, quando existem deuses chamados Brad Pitt. (DSC: 102-103)

Tanto Alice Vieira como Luísa Ducla Soares recorrem a outras linguagens para a elaboração dos seus diários juvenis, mais visuais que verbais, certamente para permitirem uma

maior fruição estética. Conseguem por intermédio da literatura mostrar as artes e os seus produtos simbólicos. Estes e aquelas configuram certamente uma estratégia pedagógica dirigida aos jovens leitores implícitos, que necessitam de algo mais que dê sentido às suas vivências, para além da escola, da família, dos pares, das novas tecnologias ou da televisão.

5. A escola e a educação

Se no DSC Sofia acha que aprender por meio da televisão é bastante frutífero, já a sua mãe não entende que a televisão produza esse efeito. A mãe é muito crítica, discute mesmo com ela:

Claro que não quero ser burra, iletrada ou ignorante. Mas aprendo na escola, na rua, com os colegas, com a família, principalmente com a televisão, que ela despreza (mas não perde uma novela). § Por isso ficou furiosa quando, ao insistir: "O que é que tu lêes, o quê?" eu lhe respondi: § - Olhe, as legendas da televisão! É como se lesse vários livros por dia. (DSC: 96).

Como pudemos constatar, para Sofia a escola não é o único lugar do saber. Ela até acha que a escola é o lugar do convívio, da comunicação e que os professores são aborrecidos:

Não somos marrões, porque quem passa a vida a marrar não tem tempo para viver. § Não estamos calados, porque o importante é comunicar. § Achamos uma estupidez estar 6 horas por dia a ouvir pessoas com a mesma profissão: professores. § Porque não nos dão aulas cantores de rock, artistas de cinema, corredores de motos, escritores, médicos, pescadores, engenheiros, sei lá quê? Pessoas que tenham a ver com a vida real, que façam coisas em vez de ensinar abstracções. (DSC: 41-42).

É também por isso que a escola só às vezes faz sentido, quando é um local de verdadeiro conhecimento que leva ao saber em liberdade, como propõe o professor de desenho:

A única condição que nos põe é ouvirmos também uma cassete de música clássica que ele traz, não porque a nossa música seja má, mas porque se deve conhecer tudo. (DSC: 11).

É na escola que Sofia vai aprender a tocar guitarra:

Descobri, há tempos, que o avô tem uma guitarra e sabe tocar! Emprestou-ma para eu aprender na escola. (DSC: 55).

Mas o avô tem uma visão negativa da escola, pensa até que ela cria incapazes para o trabalho, para a vida real:

Mas o meu avô Francisco encolhe os ombros. § - Em miúdo levei muita cabra e ovelha a pastar, ajudei nas feiras, rachei, reguei, carreguei pedra. E não morri, fiquei mais forte. Ganhei gosto pelo trabalho. Por isso é que mesmo hoje, que estou reformado, ando sempre a fazer biscoitos. § - Saem da escola e não sabem fazer nada, não dão valor ao dinheiro. Anda por aí uma galderice... ladrões, drogados. (DSC: 94).

O pai não concorda e apresenta a visão moderna da escola:

- As crianças têm de aprender, de ir para a escola, de brincar, de se preparar para o futuro - diz o meu pai... (DSC: 94).

Já Sofia apresenta uma visão esclavagista da escola, com a qual a família não concorda:

- Ora, ora - digo eu -, acho que ladrões houve sempre, e antes de haver drogados havia bêbedos. O pior é que todos falam do trabalho infantil e não pensam que nós nas escolas trabalhamos, trazemos ainda exercícios para casa, temos que estudar para os pontos e não ganhamos nada! Aí é que está a exploração! Ensinam-nos geralmente o que nós não queremos, fecham-nos 5 dias por semana dentro de casas superlotadas, obrigam-nos por lei a trabalhar à borla. § Desataram todos a rir. § Iritei-me. § É preciso criar um sindicato dos estudantes! (DSC: 94).

No VPIT, Inês também acha que os professores às vezes têm ideias que ninguém entende (VPIT: 33-34) e não gosta nada que a professora de Português use, e usou cinco vezes durante uma aula, a expressão «um poço de ignorância e incultura» para com a turma. Porém, não é uma visão negativa que sobressai da escola recompensa o esforço, a competência, como aconteceu a Inês e à amiga Vanessa quando, por meio de trabalho colaborativo, viram a história da Preta Constança ser publicada no jornal escolar:

Neste momento sou uma pessoa importante lá na escola: tenho um texto meu publicado no *Bisnau*. § O *Bisnau* é o jornal da escola. § É um nome muito esquisito, mas a setôra de Português jurou que aquela palavra queria dizer «pessoa muito esperta», e eu fiquei mais animada. (VPIT: 39).

Esse esforço deveu-se ao saber cultural professora de Português, que contou “como se fosse uma enciclopédia” a história de Públia Hortênsia de Castro à turma de Inês (VPIT: 35-36). E também ao saber linguístico da mesma professora, que apresenta uma correcção morfossintáctica e uma pronúncia fantásticas, ou rigorosas:

A setôra de Português é do Norte, por isso sabe muito bem conjugar os verbos na segunda pessoa do plural, e trata-nos por «vós». § - Ide andando! - é uma expressão que ela usa muito quando tropeça em nós no corredor e nos manda para a sala. § Eu adoro ouvi-la dizer isto: § - Ide andando... ide andando... § Até parece música. §§ - Públia Hortênsia de Castro - disse ela, pronunciando muito bem as sílabas, para ver se nos ficavam na cabeça. (VPIT: 34-35).

E se na escola se aprende porque alguém ensina, onde se educa? As teorias mais recentes, ou talvez os professores nos últimos tempos, secundados por quem sabe da matéria (pedopsiquiatras), pensam que tal tarefa cabe à família. José M. Teles Sampaio¹³⁶, na linha de Vicente Genovés, pensa que cabe a toda a sociedade (família, comunicação social, escola,...), que todos são responsáveis pelos bons comportamentos e que a exemplaridade é o processo mais eficaz. Não se deve exigir a uma criança, a um adolescente ou a um jovem adulto que seja educado, se não se der exemplo. Vejamos que teorias promovem os diários.

A avó Gi no VPIT e o avô Francisco no DSC são exemplares para as netas, porque são serenos, calculam os efeitos das suas acções promovendo uma educação respeitadora da individualidade das netas e estas agem cautelosamente e conversam com os pais, embora

¹³⁶ José M. Teles Sampaio, «Johnny e a delinquência juvenil: como a educação faz a diferença», in Público, 17-06-2001.

assistamos a algumas discussões entre Sofia e a mãe no DSC. As duas adolescentes sabem como comportar-se adequadamente, embora em Sofia se perceba uma certa vontade de não cumprir as normas impostas pelos adultos, ligada ao facto de estar numa idade de maior abertura ao mundo e também de maior afirmação individual que Inês no VPIT. Talvez por isso Sofia seja mais generosa e Inês mais interesseira, o que vem demonstrar que nem sempre um melhor comportamento equivale a uma melhor educação do adolescente, um melhor “desenvolvimento pessoal” que leve “à inserção social e à participação activa no mundo”¹³⁷.

Logo no início do diário, Inês confessa-se educada, quando, apesar de não gostar do presente, um diário em vez de um iPod, agradece à avó Gi a prenda, de acordo com a norma social:

Eu disse «obrigada» (posso ser bué burra mas, ao menos, sou uma burra bué educada, o que não é fácil de encontrar nos dias que correm) e voltei a olhar para o diário. (VPIT: 11).

Já a mãe de Inês não cumpre a norma social da reserva da privacidade:

(A minha mãe que acabou de passar agora por mim e - coisa que eu ODEIO!! - deu uma rápida olhadela por estas páginas (...)) (VPIT: 58).

E também a avó Sara não respeita esse direito, quando obsessivamente incomoda filha e genro na viagem de regresso de férias, qual mãe-galinha que acha que os seus pintainhos nunca estão suficientemente crescidos para enfrentar o mundo:

Ainda mal tínhamos fechado a porta da rua e já a Avó Sara telefonava a perguntar se tínhamos chegado bem, se não tinha havido problemas pelo caminho, se ninguém tinha enjoado, se era preciso alguma coisa. § Claro que, durante toda a viagem, o telemóvel do meu pai não tinha parado de tocar. §§ E mesmo depois de ter passado horas a telefonar-nos, nunca fica satisfeita se não nos ouve mal chegamos a casa. § E embora a gente lhe telefone todas as noites, parece que não sabe nada de nós desde o princípio das férias. § Desde o princípio do mundo. (VPIT: 93-94).

Também a mãe reclama da falta de cooperação do marido:

Desfez as malas, reclamou porque o meu pai não ajuda nada e que, se ele fosse um marido como devia ser, enquanto ela arrumava as coisas ele podia perfeitamente ir para a cozinha tratar do jantar, assim tinha de ser ela a tratar de tudo, «como sempre, cá está a escrava ao vosso dispor!» (VPIT:95).

No DSC várias personagens adultas acabam por educar Sofia por anti-modelo, como é o caso da mãe pouco altruísta, do director do colégio muito hipócrita, da avó Glória submissa e antiquada. E é também neste diário que alguns problemas graves afastarão certamente a adolescente de complicações no futuro: é a prima maluca ou infeliz, que engravida na adolescência, é o colega Bebé, que consome droga e acaba por se suicidar, é a amiga Lúcia, que por falta de orientação adulta caminha para a prostituição...

¹³⁷ *Ibidem*.

**Perspectivas adultas de sonhos e de preocupações adolescentes:
os diários juvenis *A Vida nas Palavras de Inês Tavares*, de Alice Vieira, e *Diário de Sofia & C.ª*, de Luísa Ducla Soares**

CONCLUSÃO

Alice Vieira e Luísa Ducla Soares servem-se nos seus respectivos diários, *A Vida nas Palavras de Inês Tavares* e *Diário de Sofia e C.^a*, dos ditos e dos não ditos, das subtilidades próprias do texto literário para fazerem passar mensagens fortemente ideológicas e culturais.

A subtileza começa logo no início ao convocarem uma poderosa e uma trindade de figuras femininas: a narradora velhota (e por isso sábia), a protagonista adolescente e a leitora implícita adolescente também. Com estas figuras femininas pretende atingir-se o efeito da identificação e da identidade, porque a forma mais eficaz de transportar o leitor para a obra é mesmo essa e a identidade se constrói pelos modelos, o que produz o efeito-ideologia do feminismo, ou pelo menos da luta pela emancipação feminina. Assistimos ao longo dos diários à luta pela afirmação do feminino, quer porque as protagonistas aceitam a luta das mães face ao machismo dos maridos, quer porque as mesmas fazem a caricatura dos exemplares masculinos (no VPIT, Inês e Vanessa ridicularizam o Domingos e o Jonas e todos os outros grunhos sem competência linguística), quer porque as mesmas aplaudem humoristicamente o poder das mulheres (no VPIT, a tia Lena anda com dois namorados ao mesmo tempo, a paixão de Inês balança entre Brad Pitt e Orlando Bloom, a avó Gi safou-se sem a ajuda de um malandro para criar o filho) ou criticam o modelo submisso da mulher tradicional (no DSC, a avó Glória não se aventura fora do lar, só pensa nas lides domésticas, por oposição ao divertido avô, e afirma que o casamento é a solução feminina eficaz para o futuro).

Porém, a luta não é só pela emancipação feminina, é também pela emancipação do adolescente. As duas adolescentes protagonistas sobressaem da tessitura narrativa construindo as suas identidades tanto pelas avaliações negativas que fazem dos adultos (a hipocrisia do Dr. Silveira ou as contradições da madrinha Teodora), embora muitos sejam exemplares e verdadeiramente significativos (a avó Gi que lutou contra as adversidades, o avô Francisco que acompanhou os tempos, a professora de Português que mostra a sua competência linguística e cultural e o professor de desenho a sua competência ética) como pela generosidade para com os da sua geração (Sofia) ou pela competência estética (Inês) que demonstram. Luísa Ducla Soares não esquece as marginalidades em que os adolescentes podem cair, como a droga, o racismo, a violência doméstica, a gravidez precoce ou a prostituição, um mundo não tão diferente daquele que se vai construindo de outra forma no diário de Alice Vieira, que manifesta preocupações culturais, algumas já apontadas minimamente por aquela, como o consumismo (dos *media* também) e a transformação progressiva da organização da sociedade (em meio século, Portugal passou de uma sociedade rural a urbana, de urbana a europeia e de europeia a globalizada).

Sobretudo Alice Vieira, mas também Luísa Ducla Soares, mostram, de forma estonteante e ao mesmo tempo subtil através do humor hilariante proporcionado pelos rapazes

que povoam os diários (as caricaturas do Domingos e do Jonas no VPIT e as anedotas e partidas do Raul no DSC), que os adolescentes devem estar atentos ao mundo que os rodeia repleto de armadilhas axiológicas, como o consumismo e o facilitismo, porque a confusão entre o real e a ficção (Vanessa), a alienação (Teodora) ou até a perdição (Bebé), porque se pode ser incentivado a buscar o ter em vez do ser.

Os diários são particularmente críticos em relação às sociedades que retratam, mas o relaxamento leitor que a literatura juvenil deve proporcionar perpassa-os subtilmente através da fusão de géneros - o discurso oratório (do Joaquim sobre o racismo no VPIT ou de Inês sobre a hipocrisia subjacente às caridades computadorizadas de Teodora no VPIT:108-111), o sketch humorístico (entrevista do Domingos no lançamento de novo volume do Harry Potter e o encontro da avó Gi com o Domingos no VPIT ou o episódio das anedotas infantis do Raul) -, de outras linguagens mais ou menos utilitárias e/ ou mais visuais que verbais - cinema (o processo fílmico ou cinematográfico usado na entrada 17 com articulação de planos, tempos e espaço ou utilizado pela mãe a contar a Inês donde vem a caturrice das velhas), telenovela (a vida da avó Gi), pintura (as ilustrações, as colagens, os panfletos e o desenho da Sofia Pipocas no DSC) - ou dos diálogos a produzirem o efeito do real.

BIBLIOGRAFIA

Activa

FRANK, Anne. *Diário de Anne Frank*, trad. de Elsa T. S. Ribeiro e revisão de Alice Araújo, Livros do Brasil, Lisboa, 2009.

MAGALHÃES, Ana Maria e Isabel ALÇADA. *Diário Cruzado de João e Joana*, Caminho, Lisboa, 2008⁴.

MAGALHÃES, Ana Maria e Isabel ALÇADA. *Diário Secreto de Camila*, Caminho, Lisboa, 2009⁵.

SALDANHA, Ana, *Num Reino do Norte*, Caminho, Lisboa, 2010, p. 17: “Breve pausa neste diário, um documento autêntico para as gerações futuras estudarem como era a vida quotidiana de uma adolescente dotada no início do século XXI”.

SOARES, Luísa Ducla, *Diário de Sofia & C.^a (aos 15 anos)*, ilustrações de Pedro Nogueira, Civilização Editora, Porto, 2006¹¹.

TOWNSEND, Sue. *O diário secreto de Adrian Mole aos 13 anos e ¾*, trad. de Miguel Carvalho de Moura, Difel, Lisboa, 2006²⁴.

VIEIRA, Alice. *A Vida nas Palavras de Inês Tavares ou Diário de quem só quer a paz no mundo e o Brad Pitt*, Caminho, Lisboa, 2008.

Passiva e Geral

AA. VV., *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, org. de Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

AA. VV. *Imaginário, Identidades e Margens: Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil*, Edições Gailivro, Vila Nova de Gaia, 2008.

AA. VV., *Seminário Internacional Europa e Cultura - 1998*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.

ARAÚJO, Manuel António Teixeira, *A Emancipação da Literatura Infantil*, Campo das Letras, Porto, 2008.

BLOCKEEL, Francesca, *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e Alteridade*, Caminho, Lisboa, 2001.

BLOOM, Harold, *O Cânone Ocidental* [1994], trad., introd. e notas de Manuel Frias Martins, Temas e Debates, Lisboa, 2002.

BOURDIEU, Pierre, *As Regras da Arte - Génese e Estrutura do Campo Literário*, trad. de Miguel Serras Pereira, Editorial Presença, Lisboa, 1996.

CEIA, Carlos, *Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos*, Presença, Lisboa, 2008⁷.

ESCARPIT, Robert, *Sociologia da Literatura*, trad. de Anabela Monteiro e Carlos Alberto Nunes, Biblioteca Arcádia de Bolso - 73/74, secção V - Ciências Sociais, Editora Arcádia, Lisboa, s/d.

FRAGATA, Júlio, *Noções de Metodologia Para a Elaboração de um Trabalho Científico*, Tavares Martins, Porto, 1980³.

GOUVEIA Ana Paula, «Livros na caixa mágica revista», in *Os meus livros*, n.º 96, Março de 2011, pp. 30-32.

HAMON, Philippe, *Texte et Idéologie*, Quadrige/ Presses Universitaires de France, Paris, 1997.

LLUCH, Gemma, «Mecanismos de adicción en la literatura juvenil comercial», in *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 2005, n.º 3, pp. 135-155.

MONTESINOS, Julián Ruiz, «Necessidad y definición de la literatura juvenil», in *CLIJ*, n.º 161, Barcelona, 2003.

PENNAC, Daniel, *Como um Romance*, Porto, Edições ASA, 14.ª ed., 2006.

PEREIRA, Cláudia Sousa, «O Affaire da Literatura Infantil e Juvenil», in Fernando Azevedo et alii (coord. de), *Imaginário, Identidades e Margens*, Gailivro, Vila Nova de Gaia, 2007.

PIMENTA, Hilário e Vasco MOREIRA, *Dimensões da Palavra - 10.º ano* (manual de Língua Portuguesa), Constância Editores, Lisboa, 2003, p.85.

RECHOU, Blanca-Ana Roig, «Investigación e Literatura infantil e xuvenil na CII: situación actual e propostas de futuro», in *Malasartes*, n.º 15, Dezembro de 2007, pp. 25-33.

REIS, Carlos e Ana Cristina M. LOPES, *Dicionário de Narratologia*, Almedina, Coimbra, 1994⁴.

REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual - Introdução à Leitura Crítica do Texto Literário*, Almedina, Coimbra, 1981³.

RISCADO, Leonor, «António Mota: 25 Anos de Histórias», in *Malasartes*, n.º 15, Dezembro de 2007, pp. 57-62.

SAMPAIO José M. Teles, «Johnny e a delinquência juvenil: como a educação faz a diferença», in *Público*, 17-06-2001.

SARAIVA, Arnaldo, *Literatura Marginalizada*, Porto, ed. de Autor, 1975.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Almedina, Coimbra, 1990⁸.

VIEIRA, Cristina da Costa, *A Construção da Personagem Romanesca*, Colibri, Lisboa, 2008.

Webgrafia

ALBUQUERQUE, M^a de Fátima Mamede de, verbete “LITERATURA JUVENIL” in *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. (consultado em <http://www.edtl.com.pt/>, a 26 de Outubro de 2010).

BARBERO, Jesús Martín, “Jóvenes: comunicación e identidade”, in *Pensar Iberoamérica*, Revista de Cultura, Número 0, Febrero 2002. (consultado em <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm>, a 4 de Novembro).

CERVERA Borrás Juan, *La literatura de transición*. (consultado em www.cervantesvirtual.com/.../p0000001.htm, a 14 de Novembro de 2010).

DÍAZ, Fanuel Hanán, «Literatura juvenil, sobre el filo de una cuerda», in *Barataria - Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, Vol. V, N.º 1, 2008. (consultado em www.calameo.com/.../0007560521fb8c32b44a0, a 10 de Janeiro de 2011).

FERNANDES, Érica, «Ideologia na literatura juvenil brasileira: uma análise do livro “Isso ninguém me tira” (1994), de Ana Maria Machado», in *Estação Literária*, Vagão-volume 5 (2010). (consultado em <http://www.uel.br/pos/letras/EL>, a 26.08.2011).

LLUCH, Gemma, *Literatura infantil y juvenil y otras narrativas periféricas*. (consultado em www.biblioteca.org.ar/libros/134621.pdf, a 12 de Novembro de 2010).

LLUCH, Gemma, Para Una Caracterización de la Literatura Juvenil Actual», in *Barataria - Revista Latinoamericana de literatura Infantil y Juvenil*, Vol. V, n.º 1, 2008, pp.13-18. (consultado em www.uv.es/~lluch/cas/2005-02-12.wiki, a 23 de Dezembro de 2010).

MERGULHÃO, Teresa, «Capítulo II - Linguagem e Silêncio: poética do (des)encontro», in *Vozes e silêncio: a Poética do (Des)encontro na Literatura para Jovens em Portugal*, 2008, pp. 66-107. (consultado em repositorio.ul.pt/.../17337_tese_Teresa_Mergulhao_versao_CD.pdf, a 22 de Maio de 2010).

MERGULHÃO, Teresa, «Literatura para jovens: O palco do Eu», in *ABZ da Leitura/ Orientações Teóricas*, Casa da Leitura, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. (consultado em www.casadaleitura.org/.../ot_literatura_para_jovens_o_palco_do_eu_..., a 20 de Outubro de 2010).

MESQUITA, Mário, «A presença dos media nos diários pessoais», in *Comunicação & Cultura*, n.º 7, 2009, p. 86. (consultado em cc.bond.com.pt/wp-content/uploads/.../07_05_Mario_Mesquita.pdf, a 20 de Abril de 2010).

NUNES, Maria Leonor, PIRES, Catarina, RAMOS, Ana Margarida e VELOSO, Rui Marques, ALICE VIEIRA, *A escrita é a minha profissão* (entrevista), Alice Vieira (entrevista), *Trinta anos de livros e leituras, Obras de Alice Vieira* [bibliografia], in *ABZ da Leitura/ Orientações Teóricas*, Casa da Leitura, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (consultado em www.casadaleitura.org/, a 19 de Novembro).

PEDRO, Maria do Sameiro, *Contar com António Torrado*. (consultado em www.eseb.ipbeja.pt/sameiro/torrado.htm, a 28 de Novembro de 2010).

PEDRO, Maria do Sameiro, *Tendências da Narrativa Juvenil*. (consultado em www.eseb.ipbeja.pt/sameiro/publica.html, a 28 de Outubro de 2010).

RODRIGUES, Sónia Valente, reflexão sobre *Os grandes problemas do ensino do Português e suscitada pela Conferência Internacional sobre o Ensino do Português (7-9 de Maio de 2007)*. (consultado em www.ciberduvidas.com/ensino.php?rid=1187, a 20 de Fevereiro de 2011).

SILVA, Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da, *Literatura em crescimento: O lugar problemático da literatura juvenil no sistema literário*. (consultado em http://195.23.38.178/casadaleitura/portalpha/bo/abz_indices/001175_LC.pdf, a 10 de Novembro de 2010).

SOUZA, Renata de e Cyntia GIROTTO, «Literatura infantil e juvenil: selecção de livros e textos, justificativas das escolhas sob o olhar do professor do Ensino Fundamental», *in Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n.º 2, Abril/ Junho de 2008. (consultado em alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/.../COLE_1956.pdf, a 28 de Dezembro de 2010).

TURCHI, Maria Zaira e Larissa CRUVINEL. «Literatura juvenil: em busca de uma especificidade», *XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências - 13 a 17 de Julho de 2008*, USP - São Paulo, Brasil. Universidade de S. Paulo. (consultado em www.abralic.org.br/anais/cong2008/.../LARISSA_CRUVINEL.pdf, a 11 de Maio de 2011).

ANEXOS

**Perspectivas adultas de sonhos e de preocupações adolescentes:
os diários juvenis *A Vida nas Palavras* de Inês Tavares, de Alice Vieira, e *Diário de Sofia & C.ª*, de Luísa Ducla Soares**

ANEXO I

Características do cânone *versus* literatura

Características canónicas	Características paraliterárias
O estilo é supremo: utiliza uma linguagem precisa, lógica e metafórica que mostra antes de contar.	O estilo é secundário: utiliza uma linguagem simples, repetitiva e estandardizada segundo o tipo.
O discurso encontra-se tematicamente integrado. As personagens são centrais, e adquirem importância a psicologia e a introspecção.	O discurso organiza-se linearmente. O fundamental é a acção, a que se subordinam as personagens. As personagens são esquemáticas e estereotipadas.
Pensa-se a história como única: uma obra-prima. O plágio é um tabu, dado que a originalidade é o mais importante. Centra-se no cânone e na tradição canónica.	Pensa-se a história para adaptá-la às circunstâncias da audiência ou na onda dos êxitos. Orienta-se para criar continuações, séries e outros produtos.
A obra, amiúde, ganha vida à margem do autor.	O autor importa, vende até se converter numa marca.
A leitura é uma actividade privada que requer diálogo e lentidão, é mais cerebral e intelectual.	Reclama rapidez para chegar ao final, é sobretudo uma actividade mais afectiva e visceral.

ANEXO II

A leitura e os programas de Língua Portuguesa

	Programa 1991	PNL	Programa 2011			
MODALIDADES DE LEITURA	<ul style="list-style-type: none"> recreativa orientada para informação e estudo 	<ul style="list-style-type: none"> autónoma orientada 	<ul style="list-style-type: none"> para construir conhecimento(s) para apreciar textos variados textos literários (texto, paratexto, contexto, intertexto, retórica) 			
REFERENCIAL DE TEXTOS LITERÁRIOS	<ul style="list-style-type: none"> contactar com textos de géneros e temas variados da literatura nacional e universal 	<ul style="list-style-type: none"> graus de dificuldade das obras de leitura orientada (I, II e III) 	<ul style="list-style-type: none"> critérios de selecção do <i>corpus</i> textual: <ul style="list-style-type: none"> representatividade e qualidade dos textos; integridade das obras; diversidade textual; progressão. 			
PARTICULARIDADES DO REFERENCIAL	<ul style="list-style-type: none"> Os contos reunidos em volume podem ser objecto de selecção. As obras marcadas com * foram escolhidas em articulação com a disciplina de História. Se o perfil da turma o exigir, é possível seleccionar uma ou duas obras que não constem da lista apresentada. 		<ul style="list-style-type: none"> troca regular de experiências de leitura educação literária leituras em sala de aula ou orientadas a partir dela e leituras por interesse pessoal apreciação dimensões social e cultural dos textos aumentar a eficácia de leituras projecto de leituras 			
CORPUS TEXTUAL (PARA LEITURA ORIENTADA EM SALA DE AULA)	Apresenta listas por ano. Obrigatoriedade: <ul style="list-style-type: none"> poemas de subgéneros variados 3 a 5 obras, no 7.º e 8.º anos; excertos d' <i>Os Lusíadas</i> + uma obra de Gil Vicente (<i>Auto da Barca do Inferno</i> ou <i>Auto da Índia</i>) + 2 a 3 obras, no 9.º ano. 	Apresenta listas de sugestões: <ul style="list-style-type: none"> por ano (leitura orientada); por ciclo (leitura autónoma). 	Apresenta lista (indicativa, aberta) por autores e textos: portugueses, dos países de língua oficial portuguesa, estrangeiros e da literatura juvenil.			
			Obrigatoriedade (número mínimo de obras), por ano:	7.º ano	8.º ano	9.º ano
			• narrativas de autores portugueses	3	3	3*
			• texto dramático de autor português (incluindo literatura juvenil)	1	2	1**
			• conto de autor de país de língua oficial portuguesa	1	1	1
			• narrativa/ texto de autor estrangeiro	1	1	1
			• texto da literatura juvenil	2	2	1
			• conto tradicional	1	-	-
			• crónica	-	-	2
			• poemas de subgéneros variados	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
* excertos da narrativa épica <i>Os Lusíadas</i> ** uma peça teatral de Gil Vicente (<i>Auto da Barca do Inferno</i> ou <i>Auto da Índia</i>)						

ANEXO III

