



**UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
COVILHÃ**

DEPARTAMENTO DE LETRAS

**“VIAGEM POR ALGUMAS OBRAS DE LITERATURA
INFANTO-JUVENIL E DE LITERATURA PARA ADULTOS: UM
ESTUDO CONTRASTIVO DE TIPOLOGIAS LITERÁRIAS”**

Dissertação de Mestrado de:
Idalina M^a Neto Rodrigues Ferraz

Orientador:
Gabriel Magalhães

**“VIAGEM POR ALGUMAS OBRAS DE LITERATURA
INFANTO-JUVENIL E DE LITERATURA PARA ADULTOS: UM
ESTUDO CONTRASTIVO DE TIPOLOGIAS LITERÁRIAS”**

Dissertação de Mestrado de:
Idalina M^a Neto Rodrigues Ferraz

Orientador:
Gabriel Magalhães

Agradeço especialmente

Ao Professor Doutor Gabriel Magalhães pelas suas sábias palavras e pelos seus inúmeros
conhecimentos.

À minha colega e amiga Isabel pela sua generosidade, colaboração e partilha permanente.

Ao Tó pela sua tolerância.

RESUMO

Este estudo tem como objectivo contribuir para a legitimação da literatura infantil que é ainda vista como menor comparativamente à literatura para adultos. Para isso, este trabalho percorre três obras de literatura infantil escritas por três grandes autores de livros para adultos: Aquilino Ribeiro, Agustina Bessa-Luís e José Saramago.

Romance da Raposa, Dentes de Rato e A Maior Flor do Mundo foram os livros seleccionados e a partir dos quais desenvolvemos um estudo contrastivo de tipologias literárias: analisámos estas narrativas procurando identificar aspectos e características que se mantêm ou que se alteram em relação à obra escrita para adultos por cada um destes escritores.

Verificamos que estes autores, possuidores de capacidades excepcionais de escrita e cuja obra para adultos é considerada complexa por muitos leitores, conseguiram, seguindo o seu estilo pessoal, criar livros infantis de qualidade, respeitando as características específicas do público ao qual estes se destinam.

ABSTRACT

With this essay we aim to contribute for the legitimacy of the children's literature that is still seen as minor comparatively to literature for adults. This essay analyzes three books of children's literature written by three great book authors for adults: Aquilino Ribeiro, Agustina Bessa-Luís and José Saramago.

Romance da Raposa, *Dentes de Rato* and *A Maior Flor do Mundo* had been the selected books and based on them we developed a contrastive study of literary categories: we analysed these narratives looking for analogies and differences between them and the books written for adults by each one of these writers.

We verify that these authors, possessors of exceptional capacities of writing and whose books for adults are considered complex by many readers, had created, following their personal style, high quality books for children, respecting the specific characteristics of the young readers.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
1.1. Apresentação do tema	8
1.2. Opções metodológicas	9
1.3. Pertinência do estudo	11
2. LITERATURA INFANTIL	13
2.1. As raízes da Literatura Infantil	13
2.2. Especificidades e características	15
2.3. A função da Literatura Infantil	22
2.4. Temas e tendências actuais	25
2.5. Alguns critérios de avaliação dos livros infantis e juvenis	28
3. AQUILINO RIBEIRO	32
3.1. Breves notas biográficas	32
3.2. O homem, o autor e a sua obra	32
3.3. O carácter original da sua obra	35
3.3.1. O discurso aquiliniano	35
3.3.2. O espaço da narrativa	37
3.3.3. Os temas	40
4. ANÁLISE CONTRASTIVA DAS NOVELAS <i>ROMANCE DA RAPOSA E O MALHADINHAS</i>	43
4.1. A acção	44
4.2. As personagens	48
4.2.1. Salta-Pocinhas e Malhadinhas	48
4.2.2. Caracterização directa das personagens	53
4.3. O espaço da narrativa	55

4.4. Animalismo literário	58
4.5. O discurso da narrativa	60
4.5.1. O carácter lúdico	60
4.5.2. Linguagem popular	63
5. UMA ANÁLISE DA OBRA <i>DENTES DE RATO</i>, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS	
BESSA-LUÍS	67
5.1. Uma história escrita para crianças	67
5.2. Marcas discursivas	68
5.2.1. A desordem da narrativa	68
5.2.2. Aforismos	71
5.2.3. O narrador	73
5.3. As personagens	75
5.4. Temas, elementos e ideias que se repetem na obra da autora	79
5.4.1. O final das narrativas	79
5.4.2. Apelo ao amor no feminino	80
5.4.3. O mal	81
5.4.4. A incomunicabilidade	82
6. UMA ANÁLISE DA OBRA <i>A MAIOR FLOR DO MUNDO</i>, DE JOSÉ SARAMAGO	
SARAMAGO	84
6.1. Uma história escrita para crianças	84
6.2. Marcas discursivas	85
6.2.1. O narrador	85
6.2.2. Processos de escrita	88
6.2.3. A Acção	91
6.3. As temáticas	93

6.4. A problemática da versão	98
7. CONCLUSÃO	98
7.1. Literatura infantil	98
7.2. Análise contrastiva de tipologias literárias	99
BIBLIOGRAFIA	108

1. INTRODUÇÃO

1.1. Apresentação do tema

Este estudo tem como objectivo aprofundar os nossos conhecimentos sobre uma das ferramentas diárias do nosso trabalho como professora de Língua Portuguesa do 2º Ciclo do Ensino Básico: a Literatura Infantil e Juvenil.

Esta literatura destina-se a um público preferencial que ela selecciona naturalmente e exerce um papel de destaque no desenvolvimento de crianças e jovens. No entanto, é ainda pouco estudada e valorizada, debatendo-se com o problema da “sua legitimação enquanto *corpus* textual passível de uma abordagem científica sob o prisma de uma literatura de qualidade” (Internet 2).

Mesmo sabendo que muitos dos títulos publicados obedecem apenas a uma lógica comercial, consideramos que há livros destinados às crianças que apresentam um elevado valor literário e artístico. Por esse facto, propomo-nos estudar este tipo de literatura e identificar as suas características essenciais: nomeadamente, identificar os aspectos que a poderão distinguir da literatura canonizada para adultos.

Desenvolveremos, assim, um estudo contrastivo de tipologias literárias, que consiste na análise de três obras de literatura infantil escritas por três grandes autores, nas quais pretendemos identificar aspectos e características que se mantêm ou que se alteram em relação à sua obra escrita para adultos. Importa também identificar as características que fazem dos livros analisados, obras destinadas preferencialmente a crianças, ou seja, identificar nelas recursos e processos da literatura infantil a que estes autores recorreram para que a sua mensagem chegasse a um receptor com competências, conhecimentos e capacidades específicos.

De entre os autores com capacidades excepcionais de escrita que escreveram essencialmente para adultos, mas que, no global da sua obra, produziram também livros para crianças, optámos por estudar Aquilino Ribeiro, Agustina Bessa-Luís e José Saramago. A obra para adultos de cada um destes escritores é considerada por muitos leitores como complexa, por diversos motivos: no caso de Aquilino Ribeiro, devido à linguagem rica, diversificada, vernácula que utilizou no discurso das suas personagens; no caso de Agustina Bessa-Luís, devido à desordem, aos aforismos, à ausência da sequencialidade dos acontecimentos relatados pelo narrador; finalmente, no caso de José Saramago, devido às interferências do narrador, à ausência de uma pontuação canónica. Será, pois, acrescidamente interessante analisar de que forma estes autores ultrapassaram o desafio de escrever para um público cujas capacidades se encontram ainda em fase de desenvolvimento.

Assim, eis as questões para as quais nos propomos encontrar algumas respostas:

- Que características definem a literatura infantil e juvenil actual?
- O que é que muda na obra infantil e juvenil escrita por grandes escritores em relação ao resto da sua obra?

1.2.Opções metodológicas

Em termos metodológicos, este estudo começa com uma abordagem teórica a alguns aspectos da literatura infantil: as suas raízes, a definição do conceito abordando especificidades e características, a sua função junto dos seus jovens leitores e quais os seus temas e as suas tendências actuais. Tentamos também identificar alguns critérios que poderão permitir avaliar a qualidade dos livros destinados às crianças, apesar de este ser um assunto que envolve também aspectos subjectivos, como o gosto pessoal do leitor, as

suas competências de leitura, entre outros. Sabe-se, contudo, que “por meio de obras de qualidade o leitor infantil conquista acesso a outro tipo de leitura, tirando dela maturidade e prazer” (Rocha, 1984: 22).

Seguidamente iremos estudar aspectos fundamentais da obra de Aquilino Ribeiro, o autor que merecerá um maior destaque neste trabalho. Da vasta obra de Aquilino Ribeiro, constam três livros destinados às crianças, às suas crianças: os dois filhos e a neta. Assim, seleccionámos como objecto de estudo *Romance da Raposa*, publicado em 1924 e dedicado ao seu primeiro filho, Aníbal, livro este que faz parte do nosso imaginário infantil e é considerado uma obra de qualidade reconhecida ao longo dos tempos¹. Esta narrativa será comparada a outra destinada preferencialmente a adultos e que foi publicada apenas dois anos antes, *O Malhadinhas*, inserida primeiramente no livro *A Estrada de Santiago*, em 1922, sendo editada em 1958 “sob título próprio” (Ribeiro, 2007: s/p) juntamente com a novela *A Mina de Diamantes*. Nesta análise contrastiva, que terá também como base as características essenciais da restante obra de Aquilino, pretende-se identificar os pontos convergentes e divergentes entre *Romance da Raposa*, escrito para crianças, e *O Malhadinhas*, escrito para adultos, e, assim, tentar responder à pergunta que colocamos, ou seja, o que muda na obra infantil de Aquilino em relação ao resto da sua obra para adultos.

A análise da obra escrita para crianças por este autor foi cuidadosamente realizada por Rui Marques Veloso, em *A Obra de Aquilino Ribeiro para Crianças – Imaginário e Escrita* (1994), autor citado frequentemente ao longo deste trabalho. Também Francisco Topa, no seu estudo *Olhares sobre a Literatura Infantil* (1998), referiu aspectos importantes relativos aos livros de Aquilino Ribeiro destinados às crianças.

Segue-se Agustina Bessa-Luís, uma escritora conceituada com uma vasta obra escrita para adultos; autora também de cinco livros destinados preferencialmente às

¹ “*Romance da Raposa* é uma das mais notáveis obras para crianças, escrita por autor português” (Rocha, 1984: 67).

crianças: *A Memória do Giz* (1983), *Contos Amarantinos* (1987), *Dentes de Rato* (1987), *Vento, Areia e Amoras Bravas* (1990), *O Dourado* (2007).

Dentes de Rato foi a obra seleccionada pelo seu interesse literário: trata-se de um texto cuja leitura é mesmo recomendada pelo Plano Nacional de Leitura. A análise desta narrativa será feita a partir das características que individualizam a obra para adultos desta escritora, ou seja, o estudo pretende identificar aquilo que se mantém e aquilo que se altera quando a autora escreve para crianças ou escreve para adultos.

José Saramago será o terceiro autor a ser estudado apesar de ter publicado apenas um livro para crianças. No entanto, atendendo ao destaque e valorização da sua obra a nível internacional, pensamos ser importante analisar até que ponto o autor manteve as suas características individuais como escritor ao dirigir-se a um público com interesses e capacidades cognitivas e linguísticas específicas. A obra a analisar é *A Maior Flor do Mundo*, cuja 1ª edição foi publicada em 2001.

Nas três obras infantis seleccionadas, tentaremos, ainda, identificar as características específicas que fazem delas, obras destinadas preferencialmente às crianças.

Num último ponto, serão apresentadas as conclusões a que chegamos através do estudo comparativo desenvolvido; no entanto, este último ponto não impede que se apresentem, ao longo do trabalho, sínteses de ideias concretizadas com base no estudo individualizado das obras seleccionadas.

1.3.Pertinência do estudo

Destacamos a pertinência deste estudo atendendo ao número reduzido de trabalhos que analisam criticamente livros infantis e juvenis e os seus autores, o que contrasta com o

relevo que estes adquirem no desenvolvimento dos hábitos de leitura e de literacia e ainda com o volume de produção literária que representam.

O tema e a metodologia de estudo utilizados poderão considerar-se originais pois, apesar das pesquisas efectuadas, apenas encontrámos um estudo semelhante, desenvolvido por Marta Martins na obra *Ler Sophia* (1995). Neste livro, a autora analisa “características temáticas e técnico-expressivas que estão na base das analogias e diferenças entre os textos cujos destinatários preferenciais são as crianças e os textos cujos destinatários preferenciais são os adultos” (Martins, 1995: 16). Para tratar esta temática, Marta Martins opta pela obra da escritora Sophia de Mello Breyner Andresen.

Assim, este trabalho poderá contribuir para a legitimação da literatura infantil enquanto objecto de estudo, ao destacar a qualidade literária de obras publicadas.

2. LITERATURA INFANTIL

2.1. As raízes da literatura infantil

No século XVII, Charles Perrault publica uma importante recolha de contos e La Fontaine edita uma colectânea de fábulas de Fedro e Esopo, factos que impulsionaram o aparecimento de uma literatura escrita destinada preferencialmente às crianças. Foi também no final do século XVII que François Fénelon escreveu *Les Aventures de Télémaque*, para o filho do rei Louis XIV: o primeiro livro escrito por um autor especificamente para uma criança.

Antes disso não havia um reconhecimento da infância e as crianças participavam desde muito cedo na vida adulta, mas, ao longo dos tempos, sempre existiu um património oral destinado “a educar e a satisfazer ludicamente as crianças” (Aguiar e Silva, 1981: 11), de tal forma que

as raízes da literatura infantil produzida e recebida oralmente afundam-se na espessura dos tempos e apontam para matrizes várias: mitos, crenças e rituais religiosos, invariantes ou ‘constantes antropológicas do imaginário’, símbolos ligados ao trabalho e às suas relações com os ciclos da vida da Natureza, acontecimentos históricos... Narrativas, canções, adivinhas, etc. (Aguiar e Silva, 1981: 11).

Na génese desta literatura está, então, o património oral das rimas, canções, jogos, adivinhas, provérbios, lendas, contos populares, fantásticos e maravilhosos que se destinavam também aos adultos e que circulavam oralmente de geração em geração, ao longo dos tempos, “como um acervo de experiência humana e de sabedoria intemporais, como expressão da *memória* de um povo e duma cultura” (Aguiar e Silva, 1981: 11). Este património foi sendo lentamente reconhecido, valorizado e recolhido, passando finalmente a literatura escrita.

Apesar do ritmo dos nossos dias ter deixado cair em desuso a figura do contador de histórias, que muitas vezes era assumida por um elemento mais velho da família, este

importante acervo da humanidade parece poder perpetuar-se nos tempos e permanecer na memória colectiva se tomarmos como exemplo o facto de Fedro, Esopo e La Fontaine terem acompanhado as crianças até à actualidade, através da sua obra escrita.

No século XVIII, surgem duas obras intemporais escritas para adultos, mas de imediato adoptadas pelas crianças: *As Aventuras de Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, e *As Viagens de Gulliver*, de Swift, o que nos faz recordar as palavras de Cecília Meireles: “a Literatura Infantil, em lugar de ser a que se escreve para as crianças, seria a que as crianças lêem com agrado” (1984: 97).

No século XIX, surgem os contos de Grimm e de Hans C. Andersen e as obras da Condessa de Ségur, nos quais a função educativa e moralizante desempenha um papel de destaque.

Em Portugal, é “na segunda metade do século XIX o momento em que se pode reconhecer a edição de obras para crianças” (Veloso, 1994: 48) escritas por autores como Junqueiro, Pinheiro Chagas, Adolfo Coelho; entre as traduções, “os autores mais editados são agora Hans C. Andersen e a Condessa de Ségur alternando com os contos tradicionais” (Rocha, 1984: 51). Nesta altura, destaca-se também como marcante o facto de João de Deus ter levado a poesia à infância.

No final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, destaca-se a obra de Ana Castro Osório que “incentivou o desenvolvimento da produção nacional, dando-lhe marca de qualidade como garantia para pais e educadores” (Rocha, 1984: 56).

Segundo Natércia Rocha, “os primeiros trinta anos do século XX apresentam-se auspiciosos” (1984: 65) porque vêm aparecer escritores que defendem uma literatura de qualidade para as crianças, sem condescendências desnecessárias ou intenções moralizantes. Estes escritores são Aquilino Ribeiro, António Sérgio, Carlos Selvagem,

entre outros. Estes autores abriram o caminho da valorização do estético e do lúdico nas obras infantis em detrimento da valorização primeira do factor educativo.

O início do século XX traz também a publicação de jornais dedicados expressamente às crianças para além da maioria dos jornais diários organizarem “suplementos infantis que têm logo grande aceitação” (Rocha, 1984: 70).

Esta autora sublinha a importância dos anos 50, década em que se regista “um notável surto de livros de autores nacionais” (1984: 88) e dos quais nós destacaremos apenas Sophia de Mello B. Andresen, Matilde Rosa Araújo, Ilse Losa, Alves Redol, todos eles ainda actuais e de leitura frequente por parte dos nossos alunos.

“Ao longo dos anos 60/70 irá gradualmente aumentando o número de obras onde sobressaem situações de humor e sátira” (Rocha, 1984: 99), através dos escritores António Torrado, Maria Rosa Colaço, Maria Alberta Menéres, entre outros.

A partir desta década, aumenta a quantidade e a qualidade dos títulos publicados incentivadas pela crescente alfabetização das crianças, pelo decréscimo do preço dos livros, pela abertura de bibliotecas escolares e públicas em todo o país. Estes factos permitiram a divulgação e o acesso ao livro infantil por um público cada vez mais alargado e exigente que tem ao seu dispor obras que abarcam os diferentes géneros literários no âmbito da literatura para crianças. Mas estas obras têm, hoje em dia, um problema crescente: o de competir com a apelação e o imediatismo da imagem dos meios audiovisuais.

2.2. Especificidades e características

Apesar do crescente número de autores que escrevem para crianças e do volume de títulos publicados, a literatura infantil tem sido pouco valorizada, e inclusivamente marginalizada, não gozando da mesma legitimação da *grande* literatura.

Segundo Rui Marques Veloso,

A Literatura Infantil tem sido marginalizada pelo facto de o destinatário marcar a diferença; não são somente os elementos extrínsecos – estrutura simples, extensão breve, valores veiculados, etc. – mas essencialmente a constatação de que ela visaria divertir, contrastando com preocupações literárias conducentes ao prazer estético (1994: 18).

Sendo assim, esta literatura tem sido vista como *menor* por se destinar a crianças, o que implica que os autores respeitem algumas especificidades e façam algumas concessões em termos de simplificação, facto que leva os investigadores a não a considerarem como “legítima”. Acresce a estes pontos a convicção de que as obras que a compõem visam essencialmente divertir o leitor, sem que haja a preocupação de proporcionar o prazer da leitura através da beleza ou harmonia do conteúdo.

Também os autores que escrevem para crianças não beneficiam do mesmo estatuto dos que escrevem para adultos, o que leva Maria do Sameiro Pedro a referir que “ainda hoje não encontramos a devida referência nas histórias da literatura aos Autores de literatura para crianças e jovens, aparecendo excepcionalmente por vezes uma breve alusão a tal facto no caso daqueles que produzem sobretudo para adultos” (Internet 6).

Tentando definir o estatuto das obras escritas para crianças, verificamos que críticos como José António Gomes não se coíbem de classificar muita da produção nacional como “paraliteratura” (1991: 22)², nomeadamente os livros que compõem as colecções de maior sucesso de vendas em Portugal. Na tentativa de proporcionar o prazer

² “Para denominar o conjunto da produção literária que se diferencia da literatura entendida como “literatura canonizada” – ou, noutra perspectiva, que a esta se contrapõe – têm sido propostas variadas designações: infraliteratura, subliteratura, paraliteratura, literatura de consumo...” (Aguar e Silva, 1997: 114).

de ler, os seus autores tendem a simplificar demasiado a linguagem e a “deslocar o imaginário infantil e juvenil do campo de um maravilhoso, alimentado pela tradição e pelos velhos mitos e símbolos, ou daquele realismo imbuído de uma irreduzível dimensão poética” (Gomes, 1991: 23) para uma realidade demasiado banal, como a vida escolar ou urbana, ou para aventuras desprovidas de originalidade e fantasia.

No entanto, este autor alerta para o perigo de se pensar que apenas existem obras de fraca qualidade literária: “isto é, em gerar-se a convicção de que, para a infância e juventude, apenas existe esta produção ficcional. É que também nesta área, a grande literatura ocupa naturalmente o lugar discreto mas vertiginoso da des/ordem” (Gomes, 1991: 24-25).

Apesar de ter de competir lado a lado com livros de menor qualidade literária e estética, mas cuja mensagem é mais acessível ao leitor com fracas competências e poucos hábitos de leitura, existem obras escritas para crianças e jovens que se enquadram no conceito de “literatura canonizada”.

Mas então, o que é literatura? Pensamos que é necessário esclarecer este conceito atendendo a que os críticos excluem desta classificação diversas obras escritas para crianças, tal como acontece, aliás, com as obras escritas para adultos. Para Aguiar e Silva, “a literatura *stricto sensu*, (...) é entendida (...) como aquele conjunto de obras consideradas como esteticamente valiosas pelo “milieu” literário – escritores, críticos, professores, etc. – e aceites pela comunidade como parte viva, fecunda e imperecível da sua herança cultural” (1997: 114).

Parece não haver dúvidas de que existe uma Literatura Infantil, se considerarmos as inúmeras obras que se enquadram na definição deste autor, nomeadamente aquelas que vão sendo indicadas ao longo deste capítulo.

Mas será que toda a literatura lida pelas crianças e jovens se enquadra no conceito de “infantil”? O conceito não será assim tão fácil de delimitar uma vez que as crianças adoptam como suas obras escritas para adultos como é o caso d’ *As Aventuras de Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, ou d’ *O Senhor das Moscas*, de Golding.

Lindeza Diogo denomina estas obras como “literatura adquirida” e cita Chambers: “The fact is that some books are clearly for children in a specific sense – they were written by their authors deliberately for children – and some books, never specifically intended for children, have qualities which attract children to them” (1994: 11).

Essa “literatura adquirida” apresenta, então, qualidades ou características que atraem as crianças, pelo que podemos depreender que estas aderem, com prazer, a livros que apresentem certas especificidades que vão de encontro ao seu modo de ler e aos seus interesses e que cumpram “normas e convenções muito peculiares de ficcionalidade” (Aguiar e Silva, 1981: 12). Apesar desta literatura ser escrita por adultos, das obras que as crianças lêem serem, muitas vezes, seleccionadas pelos adultos (pais, professores...) e da leitura ser feita com a supervisão directa ou indirecta dos adultos, o papel da criança não é passivo: ela não é um mero receptor sem poder de selecção ou sentido crítico. Não nos iludamos: as crianças aderem apenas aos livros que lhes consigam manter a atenção, que lhes despertem a curiosidade e cuja leitura lhes proporcione prazer. Estes factos levam Lindeza Diogo a afirmar que a “literatura infantil é aquela que as crianças conquistaram para si, isto é, aquela que as crianças activa e selectivamente receberam como tal” (1994: 8).

Marc Soriano, citado por Rui Marques Veloso, acrescenta outros aspectos ao conceito de literatura infantil e refere que

a literatura para a juventude é uma comunicação histórica (por outras palavras, localizada no tempo e no espaço) entre um locutor ou um escritor adulto (emissor) e um destinatário criança (receptor) que, por definição, de algum modo, no decurso do período considerado, não dispõe senão de uma forma

parcial da experiência do real e das estruturas linguísticas, intelectuais, afectivas e outras que caracterizam a idade adulta (1994: 20).

O destinatário desta literatura (a criança) tem de facto características especiais. Por isso, o emissor ou escritor adulto tem responsabilidades acrescidas: não deverá preocupar-se apenas em criar uma forma simplificada de ficção, mas, fundamentalmente, em valorizar a qualidade da mensagem, estimulando a imaginação e a fantasia, e em conhecer e respeitar os estádios de desenvolvimento do seu ainda inexperiente leitor. Deste modo, poderá contribuir adequadamente para o seu conhecimento do real através das vivências das personagens, para a sua socialização, para o seu desenvolvimento intelectual global.

Evidentemente que os escritores que destinam as suas obras ao público infantil não o fazem de forma inconsciente ou desinformada; estes seguem normas já convencionadas, utilizam “os códigos e os signos do sistema” (Diogo, 1994: 12), seguem certos preceitos de forma e conteúdo, tais como:

texto de extensão mais reduzida, certa abundância de diálogos, protagonista frequentemente jovem, um certo optimismo implícito, linguagem de acordo com a competência linguística da criança, simplicidade diegética, o fantástico e a magia como componentes significativas, o respeito por determinadas convenções, tais como fórmulas relativas ao tempo (...) e ao espaço (Velo, 1994: 16).

Um dos aspectos focados por este autor prende-se com a escolha do protagonista que é geralmente uma criança ou um jovem com quem o leitor se identifica, pois geralmente o enredo é apresentado segundo o ponto de vista da personagem, o que faz com que a acção vivida por ela seja igualmente vivida pelo receptor no seu imaginário.

Mas há outras personagens a quem os autores recorrem e às quais o leitor infantil e juvenil adere facilmente, manifestando por elas sempre uma grande ternura: os animais. Segundo Natércia Rocha, “o animal, personagem de fábula ou de conto, permanece como elemento assíduo nos livros para o público infantil; a antropomorfização de animais e plantas é uma constante, desde os contos tradicionais e de tradição oral até às mais sofisticadas produções cinematográficas” (1984: 26). A criança aceita com naturalidade a

humanização dos animais, da natureza ou de seres inanimados porque, para a sua mente sonhadora, o fantástico não tem limites.

Outro aspecto indissociável deste subsistema literário é a ilustração que aparece associada à sua função lúdica e estética. A imagem surge como uma interpretação do texto feita pelo ilustrador e poderá contribuir apenas para facilitar a compreensão ou poderá ter um carácter mais artístico ao acrescentar uma visão original, pessoal da mensagem contida no livro. Natércia Rocha refere que “a imagem é pleonástica, se nada acrescentar ao texto; facilita contudo a compreensão, embora limitando a imaginação” (1984: 23). A mesma opinião tem o escritor e desenhista brasileiro Ricardo Azevedo que refere que “um desenho simples, feito com poucos traços, sem maiores pretensões técnicas pode ser, sempre a meu ver, infinitamente melhor ilustração do que um desenho rebuscado, construído a partir de uma técnica requintadíssima, mas que em relação ao texto só consegue ser redundante” (Internet 3).

A imagem deve dialogar com o texto, ser capaz de lhe acrescentar algum significado e relacionar-se harmoniosamente com ele dentro da página. A ilustração terá obrigatoriamente de acompanhar o nível etário do receptor e desempenhará um papel tanto mais visível quanto menor for o leitor e o seu domínio da leitura.

Mas a função lúdica da literatura infantil não passa apenas pela ilustração,

Ela passa, aliás, pela própria exploração de alguns aspectos fónico-rítmicos do discurso verbal (veja-se a caracterização por adjectivação múltipla das personagens do *Romance da Raposa*)³, além de recorrer a aspectos mais substanciais ligados aos códigos semântico-pragmáticos (Diogo, 1994: 42).

Ou seja, “Maria Yaguello considera existirem no plano lúdico da língua dois tipos de jogos: os jogos de sons e os jogos de sentido” (Veloso, 1994: 117). As palavras insólitas e originais, as onomatopeias, as palavras homófonas provocam momentos cómicos que divertem a criança e que contribuem para o desenvolvimento do seu vocabulário, do seu

³ O parêntesis está conforme o discurso original do autor citado.

sentido estético e até da sua capacidade de leitura. A criança sentir-se-á entusiasmada ao ler uma palavra difícil se associada a ela estiver um cómico jogo de sons. Este papel tem também sido desempenhado pela repetição oral das rimas, trava-línguas, lengalengas, aos quais as crianças aderem sempre com alegria.

Os jogos de sentido proporcionam situações de humor que divertem o leitor ao mesmo tempo que o fazem entender que esta poderá ser uma estratégia inteligente para ultrapassar os obstáculos e as tristezas com que se depara. A ironia, uma forma mais rebuscada e complexa de humor, implica uma maior exigência interpretativa devido ao seu carácter conotativo, facto que trará dificuldades aos jovens leitores mais imaturos.

A ilustração artística de qualidade ou os jogos de sons e de sentido têm, na sua função lúdica, o papel de estimularem a imaginação através do seu poder apelativo e da sua exigência interpretativa. A literatura, devido aos seus inesgotáveis recursos de ficcionalidade e de linguagem, é, de facto, uma fonte de fantasia que alimenta o imaginário infantil.

A imaginação permite à criança fazer uma interpretação da realidade recorrendo ao jogo simbólico, ajudando-a a ultrapassar situações difíceis no seu dia-a-dia, a ser criativa e crítica. De facto,

o indivíduo só pode apreender plenamente o mundo através da sua função imaginante, que lhe proporciona integrar as imagens do quotidiano num saber, a princípio uma verdadeira amálgama de sensações, imagens e experiências, que se vai sedimentando e onde a linguagem permite uma ordenação lógica e funcional (Veloso, 1994: 35).

Por isso, o papel da literatura é determinante na aquisição de experiências e saberes que chegam até ao leitor através da recepção que faz dos *mundos* descobertos nos textos lidos e que têm

como características fundamentais as marcas semânticas da excepcionalidade, do enigma, do insólito e do sortilégio (...) onde estão derogadas todas as leis, regras e convenções do mundo empírico e da vida humana, salvo no respeitante à superioridade intrínseca do bem sobre o mal, do amor sobre o ódio e da justiça sobre a injustiça (Aguiar e Silva, 1981: 12, 13).

São inúmeros os mundos trazidos pela literatura. No entanto, sabe-se que alguns fascinam sobremaneira os jovens leitores, nomeadamente as viagens cheias de aventuras e peripécias, insólitas e arriscadas, onde o herói vai ultrapassando obstáculos: aventuras que permitem uma deambulação da imaginação por campos inacessíveis no mundo real. “Os relatos das viagens, mais ou menos aventurosas” (Rocha, 1984: 27), bem como “as relações com a natureza, encontrando-se o ser humano desprovido de recursos, continuam a fascinar os jovens” (Rocha, 1984: 28), motivos que os levaram a adoptar para si as já referidas obras *As Aventuras de Robinson Crusoe*, *As Viagens de Gulliver* ou *O Senhor das Moscas*.

2.3. A função da literatura infantil

As obras infantis começaram por ter uma função marcadamente didáctica e moralizante e por serem vistas como um veículo das normas sociais próprias da época e da sociedade em que foram escritas. Ao longo dos tempos, o papel atribuído à literatura infantil tem sofrido uma evolução que ocorre à medida que se sabe mais sobre a criança, sobre o seu desenvolvimento e necessidades, facto que se reflecte no alargamento da presença dos elementos lúdico e fantástico na literatura que lhe é destinada. No entanto, atendendo à especificidade do seu público leitor e ao facto de este se encontrar ainda em formação, a literatura acaba sempre por desempenhar um papel importante na transmissão e inculcamento de valores e modelos sociais que, de forma mais ou menos óbvia, atravessam a mensagem das obras infantis. As acções, a interacção das personagens, as ideias subjacentes à mensagem reflectem, voluntariamente ou não, os modos de vida e as ideologias dominantes da sociedade e acabam por fazer eco dos valores que marcam a nossa cultura. Por todos estes factores,

a literatura infantil, quer oral quer escrita, tem desempenhado uma função relevantíssima, atendendo aos seus destinatários, na modelização do mundo, na construção dos universos simbólicos, na convalidação de sistemas de crenças e valores. Esta função modelizadora, indissolivelmente ligada à imaginação, à fantasia e ao prazer lúdico, manifestando-se de modo específico na exploração das virtualidades da língua que muitos textos de literatura infantil realizam com surpreendente criatividade (Aguiar e Silva, 1981: 14).

Assim, a literatura infantil desempenha, juntamente com a família, a escola e a comunidade, um papel de destaque na educação das crianças, mas, tal como Aguiar e Silva afirma, essa função surge associada ao lúdico e à fantasia, factores que proporcionam o prazer da leitura e a diversão do leitor.

Segundo Lindeza Diogo, este “aliciamento deflui de necessidades de socialização sentidas pela família e pela escola” (1994: 42), que vêem na literatura uma aliada de qualidade do trabalho por si desenvolvido. De facto, a literatura infantil pretende cativar e manter a atenção de um leitor que apresenta ainda algumas barreiras inerentes ao estágio de desenvolvimento em que se encontra⁴.

O contributo desta literatura vai muito para além do papel que desempenha em termos de socialização: ela proporciona uma adequada competência literária, um alargamento do saber acerca do mundo e é por estes motivos que

poderemos afirmar com Marc Soriano que a Literatura Infantil ‘tem necessariamente uma vocação pedagógica’. O texto não se vai apresentar como um mero pretexto para inculcar ensinamentos informativos em abundância, elementos linguísticos ou outros que preencham lacunas inerentes ao estágio de desenvolvimento em que se encontram as crianças. O carácter pedagógico terá de ser considerado num sentido muito lato (Veloso, 1994: 21).

De facto, o carácter pedagógico não é a marca distintiva desta literatura, mas ninguém duvida das suas virtudes no desenvolvimento e enriquecimento das capacidades da criança nos domínios da imaginação, da linguagem, da sensibilidade estética, do sentido crítico, da criatividade.

⁴ Lindeza Diogo enumera alguns dos “obstáculos que decorrem da própria existência daquele leitor particular: mobilidade de atenção, exigência de prazer imediato, impossibilidade ou dificuldade de sumariar (...), lacunas no campo do pensamento lógico-formal, representação orgânica, global e egocêntrica do mundo em termos de animismo e antropocentrismo, etc.” (1994: 43).

Por isso se defende que o contacto com os livros deve ter início o mais cedo possível, ainda como pré-leitura, porque, tal como afirma Ramiro Marques, citado por José António Gomes, “as crianças que melhor lêem na escola primária são as que se habituaram a ouvir ler histórias desde bebés e possuem um ambiente familiar onde a leitura e a escrita são actividades diárias” (2000: 29). A nossa experiência profissional confirma esta afirmação, ou seja, os hábitos de leitura e de escrita contribuem para o sucesso educativo dos alunos.

O contacto com a literatura tem ainda a virtude de contribuir para o amadurecimento do leitor através do modo como este se identifica com o herói, *vivenciando* as suas vitórias e fracassos, permitindo-lhe também a convivência com realidades e situações difíceis que ainda desconhece. Temas como o desemprego, o divórcio, a miséria, a discriminação, a morte estão presentes na literatura infantil actual. Contudo, “a desgraça e a dor nunca deixaram de estar presentes na poesia como nos contos, antes do século XX” (Rocha, 1984: 54) e sempre obtiveram grande aceitação por parte das crianças que “são mais calmas ao encarar a dureza das realidades dos que os adultos imaginam” (Rocha, 1984: 54).

O conto maravilhoso cuja origem se perde na história, mas do qual é sempre possível fazer uma leitura actual, permite à criança, através da linguagem simbólica do sobrenatural e da magia, compreender o mundo que a rodeia e compreender-se si própria. José A. Gomes refere que os contos de fadas⁵ ou “contos de encantamento podem, ao nível do imaginário, oferecer uma representação das provas que permitem à criança superar

⁵ “Actualmente, o termo engloba uma variedade de narrativas, sobretudo histórias que por regra possuem elementos “atemporais” e que normalmente recorrem a heróis (ou heroínas) quase sempre jovens, corajosos e habilidosos que passam por aventuras estranhas, por vezes mágicas, que lhes servem de teste para um eventual destino feliz, e madrastas malévolas (ou padrastos) cuja função é dificultar-lhes a vida ao longo da narrativa. Toda a história se desenrola no sentido de demonstrar um princípio moral que ou aparece em apêndice (como no caso dos contos de Perrault) ou é construído ao longo do texto (como no caso dos contos de Grimm)”. (Jacinto, Sónia e Carlos Ceia in *Conto de Fadas, E-Dicionário de Termos Literários – Carlos Ceia*, http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/conto_fadas.htm, consultado em 18/08/2008).

obstáculos que se lhe atravessam no caminho, no seu processo de maturação sexual e de socialização” (1991: 79).

2.4. Temas e tendências actuais

Após a revolução do 25 de Abril, o panorama da literatura nacional altera-se: “a grande procura de leituras dos mais variados géneros, que eclodiu depois de 74, atingiu também as leituras das crianças” (Rocha, 1984: 113), sendo o alargamento das temáticas o aspecto mais relevante desta década.

O número de livros publicados anualmente manteve-se em crescendo e, em 1983, foi “largamente ultrapassada a meia centena de títulos novos” (Rocha, 1984: 115). Estes apresentavam ilustrações de um número cada vez mais elevado “de artistas de reconhecido valor” (Rocha, 1984: 116) e abarcavam os diferentes géneros literários, inclusive o texto poético e o informativo tal como é referido por Natércia Rocha: “a poesia ocupa mais espaço” e “os livros chamados de informação proliferam” (1984: 127).

Foi também na década de 80 que surgiram as colecções juvenis compostas por romances de aventuras e de mistério que registaram, desde o seu início, um grande sucesso de vendas a nível nacional. Estas obras foram apelidadas de *livros de recreio* pelas autoras da colecção *Uma Aventura...*, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, que justificaram, assim, a sua opção de escrita: “Enquanto criança, precisa-se de literatura na aula, e livros no recreio. Encontrámos poucos livros para o recreio. E resolvemos escrever um, dedicado a essa grande maioria que não gosta de ler” (Gomes, 1991: 21).

Destaca-se o papel positivo que estes livros têm vindo a desempenhar junto de crianças e jovens com carências culturais ou outras, cativando-os e aproximando-os da leitura, desenvolvendo neles competências que lhes poderão facilitar, no futuro, o acesso à

grande literatura. É por este motivo que “esta literatura de recreio se arroga o direito à produção de efeitos benéficos, que as instituições pedagógicas não podem senão reconhecer” (Diogo, 1994: 17). De facto, esta contribui para a criação de hábitos de leitura num país que apresenta uma taxa de insucesso escolar elevada (devida também a um fraco domínio da leitura e da escrita), onde há baixos índices de escolaridade e fracos hábitos de leitura entre a população⁶.

Ainda nesta década de grandes mudanças, “os seres do espaço, os alienígenas, fazem uma aparição espectacular” (Rocha, 1984: 127), trazendo para esta literatura novos mundos e um novo tipo de fantástico que se afasta dos modelos tradicionais:

o maravilhoso afasta-se também das sendas tradicionais; cada vez se recorre menos a fadas, génios, gnomos, bruxas; mas a fantasia não morre, transforma-se, envolve o real, anima os objectos, avança pelo fantástico, troça do racionalismo e encontra no «nonsense» a expressão mais espectacular” (Rocha, 1984: 127).

Hoje em dia, os temas são cada vez mais vastos e abordam situações que descrevem o real, mas “não se trata de impor à criança o contacto com o real indesejado, mas sim de lhe proporcionar elementos para uma leitura (...) das realidades que não podem deixar de rodeá-la” (Rocha, 1984: 125), permitindo-lhe um conhecimento próximo do mundo que a envolve e da sociedade em que está inserida. Assim, temas como

a emigração, a diferenciação social e a pobreza, o ante e o pós 25 de Abril, as problemáticas da preservação do ambiente e da discriminação racial, os conflitos familiares e as consequências das situações de divórcio são agora abordados nos livros infantis e juvenis. Deve, no entanto, registar-se que o tratamento de alguns destes temas é, simultaneamente, reflexo da própria evolução da sociedade contemporânea, que a literatura não deixa de acompanhar (Gomes, 1997: 45).

A criança está mais liberta, com acesso à realidade do quotidiano e com a possibilidade de formar as suas opiniões sobre temas como a poluição, a destruição da Natureza, o abandono de animais, podendo tornar-se mais crítica e interventiva enquanto cidadã.

⁶ Em Portugal, “a percentagem de analfabetos é ainda assustadora (15%, em 1990, e 6,5%, em 1995, segundo números divulgados pela OCDE), onde não há hábitos de leitura, a indústria e o comércio do livro são extremamente débeis e o analfabetismo funcional é uma inquietante realidade” (Gomes, 2000: 17).

Paralelamente aos temas que reflectem a evolução dos tempos e dos hábitos sociais, continuaram a surgir, durante as últimas décadas, obras que recorrem a temas e textos lidos e relidos ao longo dos séculos. É o caso da “recriação de narrativas tradicionais” (Gomes, 1998: 56), do “regresso de velhos mitos vestidos com novas roupagens” (Gomes, 1998: 57) e das “adaptações, para jovens, de grandes clássicos da literatura” (Gomes, 1998: 57).

Actualmente, são editadas obras de qualidade (que coabitam com outras de menor valor), de todos os géneros literários, versando os mais diferentes temas e estilos. Estas englobam

produtos tão díspares como as recolhas de contos e a banda desenhada; os romances juvenis de massas e os documentários; a poesia, o teatro e os álbuns; as adaptações de histórias populares ou de clássicos da literatura; os pop-up books, os pull-the-tab books e outros livros-brinquedo (Gomes, 2000: 27).

De entre os produtos assinalados, destaca-se o sucesso de vendas dos romances juvenis, que são de facto “uma literatura de grande consumo – em especial narrativas de aventuras e histórias de mistério e indagação” (Gomes, 1998: 71). Esses romances conquistaram, indubitavelmente, os seus leitores, conseguindo competir com a atenção dispensada pelos jovens aos meios audiovisuais.

Em termos de valor literário, assinala-se a existência de obras de excelência entre os “livros de contos para crianças em idade escolar” (Gomes, 2000: 27); por outro lado, “também a produção poética e dramática atinge actualmente uma variedade e uma qualidade assinaláveis” (Gomes, 1998: 71). Em contrapartida, existe, a nível nacional, pouca oferta e qualidade de “obras destinadas aos primeiros anos, sobretudo no domínio da narrativa de ficção” (Gomes, 2000: 27).

2.5. Alguns critérios de avaliação dos livros infantis e juvenis⁷

Em virtude de trabalharmos diariamente com livros destinados a crianças e jovens, de sermos responsáveis pelo desenvolvimento das capacidades leitoras dos nossos alunos e pelo inculcar de hábitos de leitura, consideramos fundamental sabermos distinguir a literatura de excelência dos livros de qualidade medíocre. Como profissionais responsáveis, devemos manter-nos a par da opinião da crítica que, de uma forma mais especializada, nos informa da qualidade das obras que vão sendo publicadas. No entanto, como é ressaltado por Rui Marques Veloso, a nível nacional esses estudos críticos são escassos e “durante muito tempo não dispusemos de uma revista especializada que constituísse uma fonte de informação credível (...); somente recensões, ainda que de qualidade assinalável (...), surgidas de forma irregular na imprensa” (2003: 2). Este facto alterou-se ligeiramente com a publicação da revista *Malasartes* que funciona como uma ferramenta muito útil para todos os interessados e responsáveis pelas leituras feitas pelas nossas crianças.

A recepção fácil de um livro por parte de uma criança não será considerada como critério, uma vez que esta poderá aderir naturalmente a uma obra sem qualidade, mas que seja apelativa em termos de apresentação e/ou ilustração ou cujo texto simplista lhe facilite a leitura. O jovem leitor, por se encontrar em fase de maturação, não dispõe das mesmas capacidades dos adultos, por isso, “reduzir *in totum* a valoração dos livros ao mero gosto das crianças é demagógico e irresponsável” (Veloso, 2003: 7).

O jovem leitor merece ler literatura de excelência, cabendo aos adultos a responsabilidade de lhe proporcionar. Esse papel também deve ser desempenhado pelas

⁷ Esta avaliação baseia-se nos critérios apresentados por José António Gomes na obra *Da Nascente à Voz*, (2ª ed., 2000, pp. 49-51), que, por sua vez, os fundamentou “em parte (...) em reflexões de Marc Soriano, explanadas num artigo de 1990: ‘Qu’est-ce qu’une approche critique pour enfants?’” (2000: 49); e nos critérios apresentados por Rui Marques Veloso em “Não-receita para escolher um bom livro” (2003), disponível em http://195.23.38.178/casadaleitura/portalpha/bo/documentos/ot_nao_receita_livro_a.pdf, consultado em 23/08/08.

próprias editoras que deverão sobrepor o critério da qualidade ao do lucro fácil porque “editar subprodutos, estupidificantes e esteticamente vazios, é desonesto, por muito lucrativo que seja” (Veloso, 2003: 7). Em suma, um bom livro resulta do trabalho conjunto de “escritores, ilustradores, editores e livreiros a procurarem caminhos que lhe dêem [ao jovem leitor] prazer e o ajudem a tornar-se um adulto sensível, inteligente e solidário” (Veloso, 2003: 7).

Um critério a considerar na avaliação de obras de ficção ou poesia relaciona-se com o aspecto do livro. Este deverá ser “um objecto agradável e capaz de proporcionar prazer” (Gomes, 2000: 49) ao leitor a que se destina. A beleza da capa, a qualidade do papel e da encadernação funcionam como elementos de atracção para quem folheia um livro: “a capa é o elemento primeiro de sedução. Um bom grafismo valoriza o livro e permite uma primeira relação de afecto com o objecto que as mãos, sejam da criança, sejam do adulto, seguram” (Veloso, 2003: 7).

O critério seguinte prende-se com o texto, ou seja, a essência do livro. No que respeita ao texto narrativo, “duas vertentes têm de ser observadas em conjunto – a construção diegética e o discurso” (Veloso, 2003: 8). Ambas devem estar de acordo com o nível etário e de desenvolvimento do destinatário, pois, apesar do livro poder e dever lançar desafios ao leitor em termos de dificuldade, este terá de conseguir um “acesso minimamente satisfatório” (Gomes, 2000: 49) ao mesmo.

Rui Marques Veloso refere que, ao analisarmos a simplicidade ou a complexidade do livro, não devemos confundir a simplificação com o simples, residindo nesse dosear o difícil desafio dos escritores de literatura infantil. Na sua opinião, apenas “os grandes escritores depuram a sua escrita até ao ponto de se atingir um nível de grande pureza ou, dito de outra maneira, até estar nas perfeitas condições para ser fruído pela criança” (Veloso, 2003: 8).

Inerente à linguagem verbal, temos a ilustração que deve acrescentar algo de novo à mensagem escrita, bem como, estimular a criatividade, a sensibilidade estética e a imaginação do leitor. Assim, “o artista plástico, ao criar o seu texto, pretende alargar a dimensão imaginante do texto verbal, compondo um percurso que evita a redundância e oferece à sensibilidade do leitor um olhar outro” (Veloso, 2003: 9). Esta atitude traduz-se no enriquecimento da mensagem que é transmitida através das duas linguagens complementares.

A ilustração deve ainda adequar-se ao leitor para o qual o livro se destina e articular-se harmoniosamente com o texto dentro da página, respeitando-se a mensagem visual e textual.

Outro critério prende-se com o conteúdo do livro e com os temas abordados, sendo que “não pode haver qualquer tipo de limitação à escolha das temáticas, excepto as que vão contra os valores universais ou promovem a negação da dimensão humana do ser” (Veloso, 2003: 10). Uma vez que a literatura infantil tem como objectivo a socialização de um leitor cuja personalidade se encontra em formação, “é dificilmente aceitável que oriente num sentido racista, chauvinista ou de desrespeito pela mulher e pelos socialmente desfavorecidos” (Gomes, 2000: 51). No entanto, tratando-se de obras de elevado valor estético, estas poderão funcionar como motivo de reflexão crítica para leitores mais experientes, nomeadamente os jovens.

Um livro não deve ser moralista ou insistir num didactismo inoportuno e redutor. No entanto, temáticas como a solidariedade, a vitória do bem sobre o mal, a persistência na superação de obstáculos e a conseqüente recompensa da personagem, a preservação da natureza, contribuem positivamente para a formação do jovem leitor nas diferentes vertentes da sua personalidade e identidade, assim como o humor inteligente.

Por último, o livro é analisado enquanto obra de arte, ou seja, na forma como este pode envolver, estimular o leitor através da sua originalidade, da sua mensagem clara e criativa, proporcionando viagens fantásticas da imaginação e o prazer da estética.

Para José António Gomes, “um bom livro infantil é, muitas vezes, aquele cujo discurso, depurado, consegue, a um tempo, ser poético, criativo, ou mesmo de ruptura, recusando os lugares-comuns e a retórica inútil” (2000: 51).

Para Rui Marques Veloso, “um livro para crianças será bom se, em cada acto de recepção estimular a imaginação e permitir uma efectiva fruição estética” (2003: 11).

Cabe-nos a nós, adultos, levar até às crianças a literatura de qualidade, permitindo-lhes a fruição de experiências enriquecedoras que lhes proporcionem prazer e que estimulem o seu crescimento social, estético, crítico, tornando-as progressivamente autónomas, capazes de seleccionar obras de referência em detrimento de obras empobrecedoras ou medíocres.

3- AQUILINO RIBEIRO

3.1. Breves notas biográficas⁸

Aquilino Ribeiro nasceu a 13 de Setembro de 1885, no concelho de Sernancelhe, na freguesia de Carregal, e morreu em Lisboa, a 27 de Maio de 1963. Filho de um padre e de uma camponesa, iniciou a sua vida académica, em 1895, num colégio religioso, em Lamego, indo seguidamente para Viseu onde estudou Filosofia. Mais tarde, frequentou o seminário, em Beja, de onde foi expulso por comportamentos rebeldes.

Em 1906, vai para Lisboa onde adere ao movimento republicano acabando por ser preso devido aos artigos que escreve e às actividades que desenvolve contra o regime monárquico. Evade-se da prisão e, em 1908, escapa-se para Paris onde estuda Filosofia, na Sorbonne. Volta a exilar-se em Paris mais duas vezes e, só em 1932, regressa definitivamente a Portugal, ano em que é amnistiado e se instala na Cruz Quebrada, passando a dedicar-se afincadamente à escrita e mantendo-se sempre cívica e politicamente interventivo.

3.2. O homem, o autor e a sua obra

Aquilino Ribeiro publicou o seu primeiro livro de contos, *Jardim das Tormentas*, em 1917 e, ao longo de cinquenta anos, escreveu e publicou, “a um ritmo constante e ininterrupto” (Mourão-Ferreira, 1989: 106), cerca de setenta livros de diferentes géneros literários: “Obras de ficção, de ensaio, de teatro e de crónica, textos memorialísticos, de

⁸ As notas biográficas de Aquilino Ribeiro são muito breves por considerarmos que, para a fundamentação teórica do nosso estudo, importava, essencialmente, as características do autor enquanto escritor. A biografia do autor poderá, contudo, ser consultada no sítio da internet: *Figuras da Cultura Portuguesa – Aquilino Ribeiro*, in <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa.html> (consultado em 4 de Junho de 2009).

biografia e de autobiografia, de erudição e de polémica, de traduções e respectivos comentários, livros para adultos e para crianças” (Mourão-Ferreira, 1989: 106).

Aquilino transpôs para a sua obra o seu carácter rebelde enquanto cidadão, as suas convicções pessoais sobre a liberdade humana, o seu inconformismo perante o domínio dos mais fortes sobre os mais fracos, a sua rebeldia perante os poderes instituídos: “a rebeldia, a inortodoxia, a insubmissão a toda a espécie de jugos (...), a repulsa por toda a espécie de servilismo, fazem parte integrante e irremovível do seu carácter” (Malpique, 1964: 43, 44). As características pessoais do autor enquanto homem e cidadão são, assim, indissociáveis da sua obra que apresenta acentuadas marcas idiossincráticas, facto comprovado pelas palavras do próprio Aquilino Ribeiro: “De pena na mão, procuro ser independente, original, inteiriço como um bárbaro” (Almeida, 1993: 33). A essas marcas correspondem: “quer as temáticas, quer a ideologia, quer a linguagem que verteu para a sua obra” (Almeida, 1993: 33).

Aquilino revelava um individualismo acentuado e aversão às relações de poder entre os homens, manifestando-se ambos “na adesão à atitude pícara, desresponsabilizada, dos que avessos a leis que nunca lhes valeram, se socorrem da esperteza para defrontar os mais fortes, porque mais ricos, mais sabedores” (Rodrigues, 1993: 25). Aquilino torna-se, assim, no “nosso mais dotado génio da novela picaresca” (Lopes, 1987: 392).

No primeiro plano das suas histórias, surge um *herói* masculino, cheio de vitalidade, rebelde e andarilho, sendo que “o real protagonista aquiliniano é sempre o Zé-ninguém que se defende com todas as garras e luzes de que dispõe para se manter economicamente acima de água, para salvar o rico pêlo, para alcançar a mulher preferida, para, se possível, ludibriar o inimigo rico e poderoso” (Lopes, 1990: 176). Este herói pícaro, tal

como os seus maiores, bate-se com as armas que tem, personifica a força que da fraqueza arranca, o Zé ninguém que sabe que o ardil é a sua espada, o campónio social e economicamente dominado, mas que encontra na sua adestrada solércia

jeitos e armas para se defender dos poderosos e levá-los de vencida (Rodrigues, 1993: 45).

As ideias revolucionárias, a crítica social e política presentes nos textos publicados valeram-lhe o envolvimento em diversas polémicas e a instauração de um processo-crime devido à publicação do seu romance *Quando os Lobos Uivam* (1958). Assim, “a denúncia aquiliniana da exploração e violência institucionalizada e hipócrita só pode comparar-se a alguns aspectos (os melhores aspectos) da ficção camiliana” (Lopes, 1990: 202).

Coerente com toda a sua vida e obra, Aquilino Ribeiro, citado por Baptista-Bastos, destaca os três aspectos que considera fundamentais num escritor:

A lição que tirei com os meus recentes contactos com a gente do Porto, (...), elucidou-me sobre perguntas que no meu espírito estavam em suspenso. Primeiro, que o sentido da liberdade é como o fogo interior da Terra, que nunca se extingue. Concluí também, que em literatura a condição do êxito está em ser-se original, o eu elevado à raiz cúbica, ainda em ser-se tão humano que cada leitor, cada alma encontrem na obra do escritor um eco ou uma solução aos seus anseios, sobretudo em ser diferente. O escritor diferente acaba por chamar a atenção (1991: 17).

Para o autor, o sentido da liberdade é, assim, um valor inerente e indissociável da condição humana. A originalidade e o ser-se humano são as condições essenciais para o êxito de um escritor, valores que o autor sempre valorizou e veiculou através da sua obra. A originalidade baseada na diferença; o *eu* assumido nas suas convicções, nas suas preferências, nos seus valores pessoais, nas suas raízes, não seguindo modas ou movimentos literários, não temendo críticas ou perseguições. Essa mesma originalidade traspasa os seus textos; qualidade que o autor valorizava acima de tudo, tal como se depreende das suas palavras retiradas da *Nota Preliminar* da obra *O Malhadinhas*: “Que não haja outro mérito, salva-se a dose de originalidade com que se vem à feira, e é tão indispensável ao fabricante de carrinhos de linhas como ao escritor” (Ribeiro, 2007: s/p). Com estas palavras, o autor refere-se às personagens que representam o “homem nado na Meseta Lusitana”⁹ e à reprodução da linguagem do homem rústico.

⁹ Expressão utilizada por Aquilino no prefácio da obra *O Malhadinhas* (2007).

A sua crítica social e política é frontal, incisiva, consciente, destemida:

bem sei que arpejo a ira e espírito de facção de chauvinistas, zoilos, discípulos de Pangloss, patriotas encartados, e de quantos se nutrem da fressura sagrada dos anhos que o Poder imola nas suas aras. Mas a mim dá-me gosto, que mais não seja, proporcionar-lhes motivos de azedume, dado que os não considerem de meditação (Ribeiro, 2007: s/p).

O tom crítico das suas obras relativamente aos poderes instituídos e aos limites da liberdade humana contrasta com a sua atitude indulgente perante as fraquezas e os defeitos das suas personagens. Contrasta também com a alegria de viver que ressalta dos seus textos através dos seus heróis, que fazem das pequenas vitórias, momentos de verdadeira felicidade:

A alegria em estado puro e ainda por cima bem consciente de si, a perfeita reconciliação com a natureza de que nascemos ou da natureza que conosco se descobre e refaz (...) o próprio saborear da vitalidade humana a contos com as misérias e prepotências do mundo (...) pode dizer-se que tudo isso irrompeu em força e, subitamente, nas letras portuguesas com Aquilino Ribeiro (Lopes, 1990: 112).

3.3. O carácter original da sua obra

3.3.1. O discurso aquilino

O discurso original, a linguagem rica, diversificada, vernácula das obras de Aquilino Ribeiro são características que se transformaram numa marca pessoalíssima do escritor. Para o autor, “havia a obrigação de ser fiel à rusticidade das condições de vida e à rusticidade do comportamento do povo (das suas grandezas e das suas misérias), através da *rusticidade* e *vernaculidade* da linguagem” (Almeida, 1993: 27). Por este facto, preocupou-se em *reproduzir* a linguagem regional do homem rústico, mas não com fidelidade, pois esse esforço “redundaria num árduo e incompensável labor literário” (Ribeiro, 2007: s/p).

O autor, consciente da pobreza do discurso das gentes representadas pelas suas personagens, enriqueceu a linguagem ao “filtrá-la, mais na substância do que na forma, com o cuidado, por conseguinte, de poupar ao oiro verbal as suas pepitas preciosas” (Ribeiro, 2007: s/p). Essas *pepitas* traduzem-se na “utilização adequada de termos referentes ao modo de vida da aldeia”, ao “aproveitamento da fala popular, estilizada em certos casos”, à “influência religiosa na linguagem popular”, em “abundantes imagens, comparações e metáforas de cunho religioso a par de um longo painel etnográfico ilustrado com orações, rezas, esconjuros, benzedelas, invocações, etc” (Almeida, 1993: 34).

Assim,

Aquilino teve o extraordinário mérito de exumar impressionante número de vocábulos que pareciam fanados, de explorar infatigavelmente os diversificados filões dos falares da sua província ou dos textos dos clássicos, das locuções populares ou das formas mais sábias, da gíria de ofícios muito remotos ou de técnicas muito recentes (Mourão-Ferreira, 1989: 113).

Desta citação, depreende-se que a riqueza e a diversidade do léxico presentes nos seus textos não se resumem ao aproveitamento da fala popular, estas reflectem também a influência de escritores clássicos e incluem neologismos ao lado de termos eruditos ou de termos caídos em desuso.

Esta multiplicidade, soube o autor aplicar às inúmeras personagens que criou, pois,

Aquilino foi

um observador atento das *grandezas e misérias* do género humano, que criou uma galeria de personagens passando pelo campesino beirão, pelo pequeno-burguês de província, pelo cosmopolita, pelo idealista, pelo obcecado, pelo asceta e pelo sibarita, pela mulher tentadora e pela virgem solícita e generosamente disponível... (Internet 8).

Soube ainda aplicá-la aos universos que transpôs para as suas obras, uma vez que

a abundância lexicológica, o ponderado manuseio do arcaísmo e do neologismo (...) o sentido do ritmo dão à prosa de A., fértil em conotações, uma plasticidade multidimensional tão apta à representação dos espaços rurais e dos quadros citadinos como aos bosques históricos e bíblicos, ou míticos (Rodrigues, 1993: 57).

Apesar da diversidade de personagens, de linguagens, de universos, da riqueza do léxico das suas obras, Aquilino Ribeiro foi apelidado, com conotação negativa, de escritor

regionalista, devido às suas opções relativamente ao espaço da maioria das suas narrativas (a aldeia), às suas personagens (o homem rústico) e à linguagem (vernácula e coloquial) que verteu para as suas obras.

No entanto,

há que dissociar (sem necessariamente opor) o regionalismo temático do regionalismo linguístico. E se do primeiro Aquilino se pode dizer ter sido fiel seguidor de “escola”, já não se pode dizer o mesmo em relação ao segundo, uma vez que foi um escritor linguisticamente cosmopolita, sabendo desenvencilhar-se das “limitações” artísticas da fala regional e popular (Almeida, 1993: 131).

Segundo Óscar Lopes, “os compatriotas de Aquilino pregaram-lhe a etiqueta de *Regionalista*, ou então valorizaram-no apenas em termos de fidelidade testemunhal de uma dada sociedade, esquecendo o essencial: a sua arte ainda hoje a exigir uma receptividade fina, informada e sensível” (1990: 206). Depreende-se, portanto, que a obra de Aquilino ainda não foi devidamente estudada, os seus textos ainda não receberam a atenção merecida por parte da crítica literária, apesar de se lhe conceder “o galardão de *profissional das letras*, dos mais dotados, mais requintados, mais cultos e mais esmerados da literatura portuguesa” (Almeida, 1993: 86). Contudo, as mesmas características excepcionais que distinguem Aquilino, também afastaram de si muitos leitores que apelidaram a sua escrita de difícil, complexa, por exigir uma leitura lenta, atenta, sendo que “a prosa de Aquilino tem uma base essencial de natureza imagética e sensorial, apoiada em estruturas semânticas, que exige a participação do leitor, daquele leitor que sabe fruir com paixão aquilo que, natural e simplesmente, é para ser fruído com *voluptuosa lentidão*” (Almeida, 1993: 91).

3.3.2. Espaço da narrativa

O espaço é um elemento textual relevante nas narrativas de Aquilino Ribeiro atendendo ao destaque dado pelo autor à descrição da paisagem e dos locais onde decorre a

acção, privilegiando o espaço de cariz regional, rural, através do qual “Aquilino tenta transmitir-nos a visão que tem do mundo da aldeia serrana” (Almeida, 1993: 27). A aldeia é um mundo natural que preservou a sua cultura própria, original e funciona como o centro a partir do qual giram as personagens e as tramas dos seus romances. De facto, “o espaço geográfico e telúrico, de feição regional, ocupa lugar de relevo não só pela descrição dos locais de acção e de envolvimento das personagens, mas também devido a um *espaço de representação* que a paisagem ocupa em boa parte da sintagmática textual” (Almeida, 1993: 49). A paisagem adquire um estatuto privilegiado atendendo à influência que exerce no desenvolvimento dos acontecimentos: “é uma paisagem que coexiste com os eventos da diegese, estabelecendo com eles uma interacção contínua” (Almeida, 1993: 55). Esta é descrita com abundância de pormenores e recursos estilísticos vários (metáforas, comparações, personificações) que proporcionam a “dotação de uma imagem pictórica tão rica, a que o autor aliou a aplicação de princípios impressionistas” (Almeida, 1993: 49).

A Beira Alta, as serranias, as denominadas Terras do Demo são locais presentes em grande parte da obra do autor; um espaço que resulta de uma forte memória da sua infância, das suas raízes telúricas e às quais permaneceu fortemente ligado:

Até nos romances de localização citadina (...) incessantemente esse mesmo centro [Terras do Demo] funciona ora como lugar de origem ora como ponto de retorno, cabendo-lhe num caso e noutra a responsabilidade de insuflar, às mais variadas personagens, aquela energia vital, aquele ímpeto de forças telúricas e aquele fôlego de infatigáveis andarilhos que tão marcadamente as singularizam (Mourão-Ferreira, 1989: 131).

Na escolha das serranias como espaço privilegiado das suas obras, transparecem convicções pessoais do autor porque Aquilino associava à serra e às suas gentes os princípios que valorizava acima de tudo: a liberdade e a independência, a recusa de toda a espécie de submissão ou domínio. Isso mesmo se depreende das suas palavras: “a montanha criou o rebelde crónico e o lobo sem coleira. Nada de tutelas” (Cruz, 1964: 30).

Inerente aos espaços referidos, surge a omnipresença da natureza e a valorização de todos os seus elementos, adquirindo, “por imposição própria, o estatuto de verdadeira personagem; e mesmo de protagonista” (Almeida, 1993: 28). Esta influencia, directa ou indirectamente, a vida e o estado de espírito das personagens rurais que dependem dela, no seu dia-a-dia, e que com ela estabelecem uma relação muito próxima.

Para a descrição detalhada e correcta dos diversos elementos da natureza, nomeadamente da fauna e da flora existentes nas serranias beirãs, contribuíram os conhecimentos pessoais do autor que as percorria, frequentemente, enquanto caçador, tornando-se “familiar dos animais e das plantas, das amplas carvalhas, das flores subtis, dos próprios alcantis quedos e rudes” (Rodrigues, 1993: 51).

Nas suas obras aparecem numerosos bichos (raposas, coelhos perdizes, ...) “e muita outra caça de há muito amesudada no *aro das aldeias*” (Lopes, 1990: 207), havendo, por parte do autor, o conhecimento e a preocupação “de todo o lento reajustamento animal e vegetal bravio à intrusão soberana do homem” (Lopes, 1990: 207).

A vitalidade dos seus bichos é semelhante à vitalidade das suas personagens: “o élan vital, experimentam-no homens e bichos – e não há em toda a literatura portuguesa (...) outro animalista como Aquilino” (Rodrigues, 1993: 55).

Urbano T. Rodrigues defende que a forte presença da natureza na obra de Aquilino se deve ao facto de este se sentir “deslumbrado não só perante os quadros que a natureza a todo o passo compõe, para os que sabem vê-los, mas sobretudo perante o milagre da vida a suceder-se, a nascer, a vibrar em alta tensão ou em suave murmúrio, a brotar da própria morte” (1993: 51).

3.3.3. Os temas

Segundo Óscar Lopes, um tema que se destaca na obra de Aquilino é aquele em que o autor opta por “romancear a própria experiência” (1990: 173), criando obras de carácter autobiográfico.

Em *Terras do Demo*, por exemplo, “as referências ao real são tão intensas e tão evidentes que decorre daí a tentação de ler a obra mais como crónica do que como relato ficcional” (Almeida, 1993: 51).

A personagem Malhadinhas também “não foge ao vezo autobiográfico” (Rodrigues, 1993: 45) reconhecendo-se-lhe, na sua manha e ousadia, traços próximos aos do próprio autor.

No entanto, na opinião de Henrique Almeida, a crítica cometeu o erro de considerar como memórias autobiográficas as obras literárias e não literárias. Assim, “não podemos *tomar à letra* nem o discurso histórico das memórias autobiográficas do escritor, nem, muito menos, a *participação* de referentes reais (...) na escrita literária de base autobiográfica” (1993: 92, 93).

Ainda segundo Óscar Lopes, outro tema “é a novela picaresca, a história de aventuras, desgraças e ladinos experientes, de pícaros ou personagens populares, sem cultura letrada, sem arrimos sociais, mas férteis em manhas e dotados, como os gatos, de sete fôlegos de resistência e de reactividade vital a toda a prova” (1990: 174).

Com este tema, Aquilino “enxerta na velha cepa tão chorona da literatura portuguesa um género que ainda aqui não tinha pegado” (Lopes, 1990: 173), ou seja, introduziu-lhe uma alegria e um humor que não lhe era habitual.

Maria Alzira Seixo refere o amor físico como um dos temas que nunca deixam de estar presentes nos textos de Aquilino¹⁰. De facto, a sua obra está “cheia de cenas de um amor que (...) nada apresenta de petrarquismo ou de romântico sentimental” (Lopes, 1990: 188). “Eros é, em Aquilino, fortemente *objectal*” (Seixo, 1986: 150), físico, centrado na paixão, “numa busca desvairada e insofrida do outro como objecto dessa paixão” (Seixo, 1986: 150). Por sua vez, o amor calmo surge, apenas, “em relações de interesse, de conveniência ou de resignação obediente” (Seixo, 1986: 150).

Aquilino faz apologia do amor livre e da fruição plena dos prazeres da vida, no entanto, não esquece a dor e a desilusão que lhes estão associados: “a glória do amor e do contíguo paraíso terrestre nunca deixa, em A., de contracenar com o senso de efemeridade e ludíbrio, de remorso, de irrisão ou de tragédia” (Lopes, 1990: 189). “O binómio em que os valores positivos e negativos do amor (e da vida) algebricamente se adicionam percorre, deste modo, toda a obra de Aquilino” (Lopes, 1987: 384).

A velhice, a doença e a morte são condicionantes naturais que tornam os momentos de amor tão efémeros: “é a luta de Eros contra Chronos, a grande linha isotópica que atravessa a obra de Aquilino” (Rodrigues, 1993: 33). A decrepitude, a degradação humana, a perda de capacidades estão presentes nas suas personagens à medida que estas se aproximam do fim da vida:

Chronos implacável, o inimigo que sem detença vai corroendo o corpo e a alma dos seres humanos é, fora de dúvida, uma das suas obsessões e o desencadeador das loucuras, das luxúrias, das desforras dos que neste mundo gravitam com a promessa do fim inscrita em cada instante (Rodrigues, 1993: 28).

Paralelamente ao amor erótico e à paixão, surge a exaltação do amor “pela vida que palpita na natureza e em todos os seres” (Rodrigues, 1993: 24), fazendo-nos sentir que, apesar dos contratemplos, a vida vale a pena e merece ser vivida com alegria. Contrariamente, a morte não é valorizada pelo autor: por isso, esta “é quase sempre

¹⁰ Maria Alzira Seixo (1986), “Eros e Ethos em Aquilino Ribeiro: o Homem que Matou o Diabo”, *A Palavra do Romance – Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa, Horizonte Universitário: 142

acontecimento ou função dramática, lateralização de personagens ou apenas possibilidade da sua ressonância exemplar, pedagógica” (Seixo, 1986: 149).

É ainda com amor que Aquilino descreve a miséria das gentes rudes, aceitando, sem julgar, as atitudes rebeldes, os vícios, as trapaças e ardis dos que se socorrem da esperteza e da matreirice para sobreviverem numa sociedade desigual, pejada de injustiças. Poderemos, assim, dizer que “a grande lição da obra de Aquilino é a da aceitação humana” (Rodrigues, 1993: 24); facto que contrasta com a sua atitude extremamente crítica e intolerante para com aqueles que, por serem mais poderosos, dominam os mais fracos, impedindo-os de usufruírem de uma vida digna e livre de qualquer domínio. De facto, “a mundividência de Aquilino, feita de uma enorme exigência em relação a tudo o que impeça a livre realização do indivíduo, é, em contrapartida, extremamente benevolente para com as suas fraquezas” (Seixo, 1986: 152).

4. ANÁLISE CONTRASTIVA DAS NOVELAS *ROMANCE DA RAPOSA* E *O MALHADINHAS*¹¹

Neste capítulo, iremos analisar contrastivamente duas obras de Aquilino Ribeiro: *Romance da Raposa* e *O Malhadinhas*, editadas em 1924 e 1922, respectivamente.

Romance da Raposa foi a primeira obra infantil de Aquilino, escrita para o seu filho Aníbal e à qual se seguiriam mais duas: *Arca de Noé, III Classe* (1936), criada para o seu filho Aquilino, e *O Livro de Marianinha* (1962), destinada à sua primeira neta, Mariana.

O Malhadinhas foi escrito para um público de leitores adultos e anónimos e, decerto, apresenta características, de forma e conteúdo, distintas daquelas que encontramos na obra escrita para crianças.

Com o objectivo de respondermos à questão que formulámos na introdução deste trabalho – “O que é que muda na obra infantil e juvenil escrita por grandes escritores em relação ao resto da sua obra” –, debruçar-nos-emos sobre o estudo comparativo destas duas narrativas emblemáticas de Aquilino Ribeiro, tendo também como referência os aspectos fundamentais da sua restante obra para adultos.

O estudo incidirá sobre elementos da narrativa que caracterizam e individualizam Aquilino enquanto autor: a acção, as personagens, o espaço, o discurso, o carácter animalista da sua escrita. A análise comparativa, feita sobre cada um deles, permitir-nos-á verificar que aspectos da obra do autor se mantêm ou se alteram em função do leitor a que se destinam; e, ainda, identificar as características específicas que fazem de *Romance da Raposa* uma obra de literatura infantil.

¹¹ As edições das obras que usaremos neste estudo são as seguintes: *O Malhadinhas*, Lisboa, Bertrand Editora, 2007; *Romance da Raposa*, Amadora, Livraria Bertrand, 1979. Neste capítulo, as citações retiradas da obra *O Malhadinhas* serão assinaladas apenas com M. As citações retiradas da obra *Romance da Raposa* serão assinaladas com RR.

4.1. A acção

As obras *Romance da Raposa* e *O Malhadinhas* poderão ser consideradas novelas por apresentarem características que definem este género literário. No que respeita ao *Romance da Raposa*, Veloso considera que “é legítimo e justificável inseri-lo na novela, tendo em conta as suas características no tocante à composição narrativa” (1994: 55). Com esta afirmação, o autor refere-se à extensão da obra que, na sua opinião, é inferior à do romance e superior à do conto. Refere-se também à intriga que foca, essencialmente, acontecimentos centrados na “esperteza da raposa” (1994: 55); e cuja “estrutura das aventuras (...) é intencionalmente repetitiva” (1994: 55), não apresentando a complexidade narrativa que é atribuída ao romance.

Essas aventuras são narradas linearmente, em episódios cheio de acção,

dado que são eles que prendem os leitores, particularmente os mais jovens, à narrativa. Diz-nos Massaud Moisés que a novela cresce por justaposição; na verdade cada episódio constitui um todo que, não podendo existir autonomamente, se apresenta distinto mas articulado em relação às outras partes da narrativa (Veloso, 1994: 55).

De facto, “não há uma relação de causalidade entre os vários episódios, excepto a constante esperteza-vitória, verificável em todas as aventuras por que passa a protagonista” (Veloso, 1994: 56). Contudo, “a sucessão dos episódios não anula uma certa concentração temática e um rápido desenrolar da acção” (Veloso, 1994: 56): ambos centrados nas peripécias vividas por Salta-Pocinhas desde a sua juventude até à velhice. Esta sequência temporal justifica a divisão da obra em duas partes: a primeira denomina-se *A Raposinha* e apresenta seis capítulos que descrevem as aventuras juvenis de Salta-Pocinhas. A segunda, também constituída por seis capítulos, denomina-se *A Comadre* e relata os episódios vividos por uma protagonista muito experiente, cuja perda de capacidades e degradação física se vão acentuando à medida que a obra se aproxima do fim.

Quanto a *O Malhadinhas*, é o seu próprio autor que o classifica como novela na sua *Nota Preliminar*; e, de facto, este apresenta características deste género literário: “Demasiado extenso para ser conto e demasiado linear para ser romance, Aquilino Ribeiro chama-o de novela, em termos latos, com uma perspectiva de lhanza místico-popular” (Ferreira, s/d: 11).

A trama, nesta obra, também é contada por episódios, distribuídos por dez capítulos. Cada um dos episódios relata acções relativamente independentes da restante narrativa e reflectem uma linearidade de acontecimentos centrados na vida quotidiana do herói. Através de um longo monólogo, António Malhadas, à semelhança de um velho contador de histórias, relata as peripécias da sua arriscada vida conforme vão surgindo na sua memória sem que haja uma sequência temporal rigorosa. Há, contudo, em termos gerais, a preocupação da narrativa acompanhar o herói desde a sua juventude até à sua morte.

O gosto de Aquilino por este tipo de narrativa torna-o num “mestre da trama romanesca por episódios, nela segura a sua verve do coloquial e do relato linguisticamente apegado aos acontecimentos” (Seixo, 1986: 143).

Assim, as duas obras apresentam, em comum, o facto de serem ambas novelas cuja narração é feita por episódios, de forma linear, e centrada nas peripécias da vida dos seus protagonistas. No entanto, *Romance da Raposa* apresenta uma extensão mais breve, provavelmente por se tratar de uma obra destinada a crianças.

Ao analisarmos atentamente as duas obras, observamos alguns aspectos de intratextualidade no que respeita a acções e a personagens. Exemplos disso são os episódios em que Salta-Pocinhas e Malhadinhas enfrentam uma multidão enfurecida que pede a sua morte. No *Romance da Raposa*, uma “grande multidão de bichos” (RR: 44)

pretende castigar Salta-Pocinhas por ofensas ao lobo D. Brutamontes e pela morte do texugo D. Salamurdo. Assim:

Os lobinhos, exaltados, uivavam:
- Morra!
Os teixugos, assanhados, ganiam:
- Esfole-se! (RR: 46, 47).

De uma forma similar, na feira de Lamas, Malhadinhas enfrenta os caceteiros comandados pelo Tenente da Cruz, que continuava inconformado com a perda de Brízida. Uma chusma cercava o herói e gritava: “- Mate-se! Mate-se! – e ia crescendo o burburinho e ajuntando-se a feira” (M: 57).

É interessante verificar que ambos são salvos através de acções similares protagonizadas por personagens com características físicas e psicológicas semelhantes: o urso Mariana e Bernardo. Mariana, “o urso sábio, héctico, peripatético” (RR: 48), discursa para a assembleia enfurecida e intercede, corajosamente, a favor de Salta-Pocinhas, não se coibindo de criticar o poderoso e malvado lobo. Bernardo, “alto como uma torre, tão forçado que erguia um carro de tojo” (M: 58), discursa para a roda de caceteiros e crítica frontalmente o Tenente da Cruz. As duas personagens adjuvantes são fortes, corajosas, destemidas, não receando os mais fortes e poderosos.

Malhadinhas e Salta-Pocinhas vivem inúmeras aventuras audaciosas e arriscadas, nas quais correm, frequentemente, perigo de vida e onde a sua capacidade de sobrevivência é testada até ao limite. Apenas as suas aptidões individuais lhes permitem sair vitoriosos das situações mais complicadas, valendo-se do seu talento, da sua esperteza e ousadia.

Segundo Óscar Lopes, surgem, nas obras deste autor, “numerosos episódios em que Aquilino coloca um homem excogitando expedientes para se safar de um risco capital” (1987: 390); como por exemplo: “Malhadinhas arrancando a um frade espavorido o meio de escaparem a uma alcateia” (1987: 390). Neste episódio, Malhadinhas pede ao frade Joaquim o turíbulo que este trazia no alforge e, com a ajuda da sua faca, pôs-se “a tocar

ferrinhos, a bimbalar” (M: 91), fazendo com que os lobos metessem o rabo entre as pernas e desarvorassem.

Também na obra *Romance da Raposa* ocorrem vários episódios em que as capacidades de Salta-Pocinhas são testadas até ao limite: exemplo disso é o momento em que “o bicho-homem veio e emparedou a raposa com os filhos” (RR: 101). Após largos dias de cativo, Salta-Pocinhas enceta um plano hábil e cruel que lhe permite sobreviver, mas que redundará na morte do gato bravo ao ficar preso pelo pescoço, na armadilha que era destinada à raposa manhosa.

Nestas duas narrativas, surge um tema que atravessa toda a obra de Aquilino: o amor físico, passional. No entanto, no *Romance da Raposa* (talvez por se tratar de uma obra infantil), este resume-se apenas a uma alusão breve e contida, uma memória da protagonista: “O que mais saudosamente a pungia era a lembrança do seu raposo (...). E, com essa lembrança, recordava as doces horas levadas juntos, as suas núpcias, os seus folguedos na relva orvalhada” (RR: 121, 122).

Nesta, como em outras obras do autor, o amor e a felicidade foram efémeros e surgem associados à tragédia: Salta-Pocinhas ficou viúva e com três filhos para criar quando o seu esposo ficou “preso pelo jarrete, a uivar aos céus” (RR: 88), numa ratoeira montada pelo bicho-homem.

Na obra *O Malhadinhas*, o amor passional condiciona muitas das acções do protagonista. O ciúme e a paixão de Malhadinhas por Brízida levam-no a cometer um acto violento: o rapto do objecto dessa paixão e a consumação desse amor mesmo contra a vontade da sua amada. Apesar deste acto rude de quem não olha a meios para satisfazer os seus desejos, Brízida e Malhadinhas casam-se e são felizes, facto que pode surpreender o próprio leitor.

4.2. As personagens

4.2.1. Salta-Pocinhas e Malhadinhas

Salta-Pocinhas e Malhadinhas são, aparentemente, personagens muito diferentes. A primeira pertence ao mundo dos bichos: é uma raposa antropomorfizada que habita as serranias beirãs e que interage com os outros animais, comportando-se de acordo com a sua natureza.

Malhadinhas é um almocreve que deambula pela região beirão; um homem rude que tudo faz para preservar a sua liberdade individual e sobreviver condignamente num mundo adverso e desigual.

Salta-Pocinhas apresenta uma relação de intertextualidade com as personagens das fábulas, tal como se depreende das palavras do próprio Aquilino: “não fiz da raposa princesinha. Personagem histórica, para mais, era meu dever não falsificá-la. Representa, tal como vem da fábula, no guinhol com os outros bichos, a todos os quais dei voz, com licença de mestre Esopo” (Ribeiro, 1979: 8). Segundo Francisco Topa, “o autor colheu, recriando-os, ingredientes da tradição fabulística (...) sem contudo enveredar pelo caminho da fábula propriamente dita. Por outro lado Aquilino serviu-se de elementos provenientes da literatura oral, designadamente dos contos de manhas” (1998: 16).

Também Rui Marques Veloso considera existir intertextualidade entre o *Romance da Raposa* e os contos populares, apresentando vários exemplos de textos tradicionais recolhidos por estudiosos como José Leite de Vasconcelos, Teófilo Braga ou Adolfo Coelho, que apresentam peripécias semelhantes às encontradas nesta obra infantil. Este autor defende que “Aquilino Ribeiro trabalhou a tradição popular, sendo-lhe fiel e, sobretudo, respeitando a carga pedagógica que não choca nem com a arte nem com a carga lúdica que está presente em toda a narrativa” (Veloso, 1994: 61).

Salta-Pocinhas apresenta, de facto, muitas semelhanças com a raposa artilosa e esperta que surge nas fábulas ou nos contos populares e que, na maior parte das vezes, leva a melhor sobre os outros animais e até sobre o Homem. No entanto, não deixa também de ser uma personagem picaresca se analisarmos, detalhadamente, as suas características e as suas atitudes:

As numerosas aventuras por que passa a raposa são resolvidas favoravelmente pela sua astúcia, o que lembra o herói pícaro. (...) ela age com as armas de que dispõe – a argúcia, a paciência, a força feita de fraquezas, a consciência de que tem de contar acima de tudo consigo mesma, enfim, o individualismo como forma de defesa perante os numerosos inimigos, a começar pela fome – como o faz qualquer herói pícaro (Veloso, 1994: 67).

Óscar Lopes refere que “o *Romance da Raposa* reduz às suas formas elementares o tema básico da manha pícaro ao serviço de uma vida sempre ameaçada e condenada, sem remissão, à velhice e à morte” (1987: 398).

Malhadinhas, por sua vez, integra-se completamente no conceito de herói pícaro: um Zé-ninguém que recorre às suas capacidades individuais para levar os outros de vencida, inclusive os mais ricos e poderosos.

Verificamos, então, que Salta-Pocinhas e Malhadinhas apresentam características semelhantes, nomeadamente aquelas que são próprias do herói pícaro. Uma dessas características é o individualismo comum a ambos: são personagens solitárias que contam quase exclusivamente com as suas capacidades individuais para sobreviverem às situações mais complexas e arriscadas. À semelhança de Malhadinhas, também “a força da raposeta assenta na capacidade de sobreviver num mundo adverso, recorrendo somente à sua astúcia e contando exclusivamente consigo própria” (Veloso, 1994: 67).

Nas mais variadas peripécias, eles servem-se da esperteza, da manha do herói pícaro. Um dos muitos exemplos que preenchem o *Romance da Raposa* é o episódio em que Salta-Pocinhas se disfarça de bicho-palheiro para poder beber água na fonte guardada pelo lobo que pretendia ajustar contas com ela.

Malhadinhas também utiliza com frequência estas características, nomeadamente quando é preso pelos cabos de ordens por ter apunhalado o Fontinhas. Servindo-se de toda a sua esperteza, consegue alguma condescendência da força da autoridade, aproveitando, então, para pôr em prática o resto do seu plano ardiloso ao pedir para o deixarem “mandar vir uma pinga para beber aqui com a sociedade” (M: 71). Os outros, rendidos à sua lábia, bebem deliciados o “palhete das margens do Dão” (M: 71) e, quando se encontravam tombados pela embriaguez, Malhadinhas escapa-se e “em menos tempo do que se pisca, estava de largo” (M: 72).

Estas duas personagens aliam, ao seu engenho, o humor e a ironia com os quais disfarçam a crítica mordaz, ferina: Salta-Pocinhas “mostra uma grande criatividade nas soluções achadas, aliada a um grande sentido de humor que se mistura com uma mordacidade contundente. Tal como Malhadinhas, a nossa protagonista não perde uma oportunidade de mostrar esta última faceta” (Veloso, 1994: 67). Exemplos disso são os episódios em que a raposeta engana e maltrata o lobo e em que Malhadinhas utiliza a sua língua “ponteira como a faca que trazia à cinta” (M: 60) para fazer crítica social ou para se vingar de alguém. Malhadinhas vinga-se da *tia* Joaquina, a mulher do Duarte, adulando-a e elogiando-a descaradamente enquanto esta está presente e lhe serve o vinho e o presunto. Assim que esta vira as costas, tece uma intriga junto do marido que acaba por ajustar contas com ela, passando “a ser rei na casa em que só havia mandona” (M: 66).

Outro aspecto que aproxima estas duas personagens é a sua alegria de viver, o facto de transformarem cada pequeno triunfo num momento de prazer. Óscar Lopes refere que

esses pícaros são estetas do talento, fazendo de uma pequena e fugaz vitória, de uns minutos de amor, de uma refeição bem merecida, de um dueto à paulada, de uma perseguição onde a própria vida se arrisca – fazendo de tudo isto uma festa em que nos sentimos ovantes da alegria de viver (1990: 176, 177).

João da Palma-Ferreira, citado por Veloso, refere que “faz parte do mundo do pícaro a deambulação, as anedotas de burlas, roubos, estafas e maldades” (1994: 68). De

facto, ao longo de toda a diegese, Salta-Pocinhas deambula à procura de comida, engana o lobo e outros animais, rouba para satisfazer as suas necessidades, não hesita em provocar a morte de outros desde que isso redunde em benefício próprio. Todas estas características são aceites pelo narrador (e pelo leitor) que se deixa seduzir pela sua astúcia, pela sua fragilidade transformada em força através da sua esperteza, pelo humor que humaniza as suas maldades.

Também Malhadinhas deambula constantemente pelas serranias e aldeias, exercendo a sua profissão de almocreve; não se coíbe de enganar os outros para obter benefícios próprios, é vingativo, agride, fere para retirar os obstáculos do seu caminho.

Ainda assim, não há castigo para estes heróis, existe uma benevolência implícita que contagia o leitor, talvez porque “a esperteza deles se arrima à valentia e, a atenuar-lhes as malas artes, surge, no que concerne ao Malhadinhas, a ternura pela mulher amada” (Rodrigues, 1993: 25).

As suas acções são justificadas pela dureza do mundo em que vivem, matam ou agridem para continuarem a viver, para preservarem a sua liberdade ou, no caso de Malhadinhas, para defender a sua honra ou para se afirmar socialmente. Óscar Lopes fala de um *pícaro anarquismo* e refere que o “mundo popular de Aquilino Ribeiro é um mundo sem justiça imanente, salvo aquela justiça que os homens à força ou por manha arrancam às prepotências e azares” (1987: 386).

Nestas como em outras personagens de Aquilino, a decrepitude, a perda de capacidades físicas acentuam-se à medida que vão envelhecendo. No *Romance da Raposa*, o narrador descreve enfaticamente essa realidade, ao longo dos três últimos capítulos. Exemplos disso são as expressões que descrevem a *comadre* Salta-Pocinhas: “Magra, mais magra que faca de cortar o pão, reumática, a pelar toda” (RR: 119) ou “Para ela, assim idosa e acabada, o inverno era o período das vacas magras” (RR: 121).

Malhadinhas também destaca a sua perda de capacidades à medida que vai envelhecendo: “Agora, m’amigos, estou caduco, nem para calço de panela tenho préstimo” (M: 95). Associado a esta realidade, surge o saudosismo dos tempos áureos passados como almocreve: “tenho saudades, tantas, que às vezes parece mexer-me no peito um ninho de lacraus” (M: 98).

As personagens de Aquilino reflectem muitas das convicções do seu criador. Uma delas é o sentido da liberdade que é para si um valor indiscutível, um fogo inextinguível no coração de um homem. Malhadinhas, devido às rixas em que se meteu, viu-se obrigado a encetar várias fugas; a escapulir-se às forças da autoridade para manter a sua liberdade. Quando conseguiu escapar-se dos cabos de ordens, depois de ter esfaqueado o Fontinhas, Malhadinhas *cantou* assim a sua vitória:

No morro para lá de fora de portas, à luz do luar que ainda me deixava
distinguir os tarantas a agatanhar atrás de mim, gritei-lhes com toda a alegria
dum pássaro nas cerejas, com toda a força dos pulmões anchos de liberdade:
- Ó cagaréus de Aveiro, vinde agora para cá!... Vinde! (M: 72).

Salta-Pocinhas, por sua vez, luta sempre contra a prepotência do lobo e mantém a sua individualidade a todo o custo. Rejeita prestar vassalagem e ser submissa ao poderoso e tirano lobo, divertindo-se a pregar-lhe partidas que lhe vão atiçando o ódio: “Mas o ódio velho não cansa e assim era o do lobo para com a raposeta” (RR: 62).

Malhadinhas revela rebeldia perante os poderes instituídos, perante os abusos e tiranias dos mais fortes e poderosos. No fim da sua vida, o almocreve vendeu o seu cavaliño para não ter de pagar nove tostões de sumptuária ao governo e desabafa: “Raios partam o governo mailos governados, raios partam tanto tributo com que a gente de bem tem de ustir para andar aí meia dúzia de figurões, de costa direita, mais farófiás que pinto calçudos! Raios partam” (M: 98).

Neste desabafo furioso de Malhadinhas, está implícita uma crítica social e política que reflecte a idiosincrasia do autor que, pela voz das suas personagens, faz “a denúncia

de todas as prepotências e do invariável cunho de classe que assumem as instituições administrativas, fiscais ou judiciárias na ausência de contrapoderes populares” (Lopes, 1990: 202).

4.2.2. Caracterização directa das personagens

Aquilino recorre frequentemente à caracterização directa das personagens que começa, em alguns casos, com o nome que lhes foi atribuído. De acordo com o dicionário Priberam¹², *salta -pocinhas* é um “indivíduo que, ao andar, parece saltitar e que muda de situação com muita facilidade”: facto que nos permite imaginar o passo ligeiro da raposeta matreira deambulando pelos montes. Por outro lado, *malhada* significa “acção de malhar”. Conhecendo nós a personagem António Malhadas, mestre do jogo do pau e da briga, este nome parece assentar-lhe de feição. O uso do diminutivo revela um tratamento carinhoso dado às personagens e poderá influenciar o leitor na ideia que tem das mesmas.

No *Romance da Raposa*, o autor utiliza uma linguagem muito expressiva e recorre frequentemente a divertidas adjectivações, comparações ou metáforas para fazer a caracterização física e psicológica das personagens. Diversas expressões vão caracterizando fisicamente Salta-Pocinhas ao longo da obra, permitindo ao leitor acompanhar as várias fases da sua vida e as transformações por que esta vai passando desde a juventude até à velhice. Eis alguns desses exemplos: “boa saia de peluche” (RR: 14); “botins amarelos e a saia de açafraão” (RR: 18); “muito trôpega e caduca” (RR: 119); “magra, mais magra que faca de cortar pão, reumática, a pelar toda” (RR: 119); “coxa e decrépita” (RR: 147); “a velha Salta-Pocinhas de peliça nova” (RR: 161).

¹² O dicionário Priberam foi consultado na internet, no sítio: <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>

Outras expressões caracterizam-na quanto à sua maneira de ser: “raposeta matreira, fagueira, lambisqueira” (RR: 13); “delambida, atrevida e precavida” (RR: 32); “resoluta e dada à luta” (RR: 102).

O carácter lúdico das expressões utilizadas diverte e mantém a atenção do jovem leitor a quem não passará despercebido o jogo de sons utilizado para descrever Salta-Pocinhas ou o lobo D. Brutamontes, que é caracterizado com uma série de “epítetos brincalhões” (Lopes, 1987: 98): “o lobo, que tem mais de bruto que de astuto, e é por igual grotesco e barbaresco, pirata e patarata, caprichoso e maldoso” (RR: 47).

Com humor e de uma forma simples, Aquilino descreve outros animais que vivem no bosque, recorrendo a metáforas que divertem o leitor:

Lá estavam, em grupos, as temíveis ginetas de farda casquilha e cauda em cedilha (...) e a fuinha com gravatinha de neve e rabo em espanejador (RR: 44);

um bicho de vista penetrante, ao qual saem das orelhas pincéis de barbear (...) era o lince, nomeado de lobo cervical (RR: 45).

A propósito do texugo, o autor refere: “Lá estava o maganão no jaquetão cor de café, topete e peitilho alvos de neve” (RR: 29).

Na novela *O Malhadinhas*, também encontramos expressões que caracterizam física e psicologicamente várias personagens. Essa caracterização é, no entanto, no caso de algumas personagens, mais longa e pormenorizada do que aquela que encontramos no *Romance da Raposa*. Malhadinhas é, assim, descrito, no início da obra, antes deste iniciar o seu monólogo ao longo de dez capítulos:

homem sobre o meanho, reles de figura, voz tão untuosa e tal ar de sisudez que nem o próprio Demo o julgaria capaz de, por uma nonada, crivar a naifa no abdómen de um cristão. Desciam-lhe umas farripas ralas, em guisa de suíças, à borda das orelhas pequeninas e carnudas como casca de noz; trajava jaleca curta de montanhaque; sapato de tromba erguida; faixa preta de seis voltas a aparar as volutas dobradas da corrente de muita prata (...) os olhos sempre frios mas sem malícia, apenas as mandíbulas de dogue a atraçoarem o bom-serás (M: 9).

Esta descrição permite ao leitor ter uma ideia bastante completa do aspecto físico que o autor pretende atribuir a esta personagem e vislumbrar o carácter briguento e manhoso do almocreve.

As restantes personagens são descritas pelo narrador Malhadinhas que deixa transparecer a opinião e os sentimentos que nutre por cada uma delas nas expressões que *escolhe* para as definir. A sua amada é descrita de forma carinhosa e apaixonada: “a minha Brízida era branquinha de neve e perfeita de feições; alegre e airosa no trajar; dona de casa de primeira ordem; os seus seios, levantados como os pães das boas fornadas” (M: 18).

Da meiga Rita, Malhadinhas diz:

veio servir-me uma rapariga trigueira, mediana de estatura, fartinha de seios, o rosto sobre o redondo, com olhos castanhos, tão ternos, que apetecia ser fidalgo para sem vergonha lhos namorar. Tinha as sobrancelhas muito carregadas e o nariz pequeno, um nariz que não era como o das mais mulheres (...) as asas buliam como o das coelhinhas quando comem. Andava muito bem vestida, chambre de veludilho rente ao corpo, lenço de lã descaído para as costas, boa saia, boa tamanquinha de verniz e, pelo meneio e pelo rasgo, vi logo que era filha da casa (M: 22).

O uso de diminutivos e de comparações enriquecem as descrições e suavizam as imagens destas duas mulheres por quem Malhadinhas nutria grande afeição.

Outras personagens são descritas com ironia e humor e com recurso a comparações ou metáforas com um intuito depreciativo, de forma a ridicularizá-las:

apareceu ali o arganzaz de um homem – peito em aduela, cachaceira de boi, cara de poucos amigos – a ensarilhar a racha com tanta gana e fantasia que nem doido varrido a perseguir mosquitos à paulada (M: 24);

olhos brancos, esses tais que, em cara portuguesa, de filho da puta ou erro da natureza, alto, magro, ruivana (M: 44);

a faixa a desbarrigar-se-lhe da cinta (...), jaleca curta, por suíças uns belros de lã, que pareciam manchocas de musgo (M: 68).

4.3. O espaço da narrativa

O espaço físico privilegiado destas duas narrativas é a Beira Alta, com destaque para as serranias percorridas por Salta-Pocinhas e Malhadinhas e para a presença constante da natureza.

No *Romance da Raposa*, sente-se a onnipresença da natureza através das referências à mata, aos espaços que Salta-Pocinhas vai percorrendo, aos animais que com ela vão interagindo, à paisagem que se altera com o dia ou a noite, com a chuva ou o amanhecer.

Eis alguns exemplos que captarão a imaginação e a atenção do leitor para o meio que envolve as personagens:

Fechara a noite, mas por cima dos altos pinheiros bailava a lua cheia, muito bochechuda, ainda que enfarruscada (RR: 18);

Tilintava a chuva nas folhas das árvores, uma chuva miudinha, branquinha, dando ideia de farinha peneirada pela Lua (RR: 27);

Secaram os prados, pelaram os montes, emudeceram as fontes. No reino dos bichos só a veiazinha da água continuava fresca e limpa a cantar (RR: 57).

Estas e outras expressões utilizadas ao longo da obra estimulam, constantemente, a “imaginação sinestésica do leitor” (Veloso, 1994: 77) que, por certo, se deixará envolver pelos sons, pelas formas e cores que se desprendem harmoniosamente da paisagem.

Expressivas personificações, adjectivações, comparações permitem ao leitor *visualizar* a paisagem e desfrutar da sua beleza como se de um quadro se tratasse: “O sol tombava por trás dos cabeços, e era como rosa amarela a emurchecer depois de uma batalha de flores” (RR: 97); “as nuvens lá iam correndo, claras, leves e preguiçosas como velos de ovelha branca depois de carmeiar” (RR: 52).

As tocas são espaços aos quais é dado destaque quer através da sua descrição, quer da sua importância enquanto refúgio e lugar de aconchego. Salta-Pocinhas relembra saudosamente a casa dos pais que, “embora subterrânea, a cama era mais quente e segura que em castelo de rei” (RR:13). A sua primeira casa que pertencera ao texugo D. Salamurdo era, acima de tudo, confortável, com uma cama “de fofo musgo, deliciosa para dormir e sonhar” (RR: 32). Na segunda parte da história, vamos encontrá-la numa casa “mais ampla e arejada, com despensa, alcovas e uma espécie de cubículo de porteiro (...). Portas falsas tinha tantas como um castelo afonsino” (RR: 87). A última referência à

habitação da raposa é: “uma antiga mina de água, destas minas que secaram (...), e são meio assapadas e entupidas” (RR: 130). Há ainda referências à “pavorosa moradia” (RR: 38) de D. Brutamontes que parecia tão assustadora como o seu poderoso e malvado inquilino.

Ainda nesta narrativa, existem algumas referências às aldeias limítrofes habitadas pelo bicho-homem que, apesar de desempenharem uma séria ameaça para os animais da mata, representam um espaço de caça abundante onde o risco é, por vezes, recompensado. Salta-Pocinhas “conheceu todas as aldeias das redondezas e, nas aldeias, teve o cuidado de estudar os caminhos que lá vão bater dos quatos pontos, depois, as ruas, os quintais, as casas, com os seus poleiros” (RR: 48, 49).

Na novela *O Malhadinhas*, o espaço geográfico de cariz regional, telúrico, rústico centra-se na “velha Barrelas” (M: 12), estende-se pela região da Beira Alta e alarga-se até Aveiro aonde o almocreve se desloca “no negócio” (M: 68). Não há propriamente a descrição de espaços interiores, mas há referências à estalagem, à taverna, à adega, à prisão... às casas onde Malhadinhas viveria com Brízida: “Era acanhada, era, mas tinha bons cómodos para o macho, e uma varanda a sul” (M: 43); “pude comprar a casa térrea da falecida Doroteia, com arrumação para palhal e manjedeira para as bestas” (M: 50).

Por outro lado, o espaço exterior é amplamente descrito, “aparecendo ora como cenário envolvente ora como palco das acções do Almocreve” (Ferreira, s/d: 16). Assim, as feiras, Barrelas e outras aldeias são espaços que o narrador referencia com frequência por representarem os cenários das deambulações de Malhadinhas e das acções que este protagoniza social e profissionalmente. No entanto, as serranias e a paisagem que as envolve são os espaços que adquirem o estatuto mais privilegiado ao longo da narrativa, com destaque para a presença constante da Natureza descrita cuidadosamente com recurso ao uso de adjectivos, de metáforas, de comparações:

o rio por ali abaixo, roçando as pedras, abocanhando as rincolheiras (...), chocalhando umas águas mais tagarelas que mulheres à boca do forno (M: 36);

Às duas bandas a serra começava a dilatar-se e a branquear, com o negro todo a escorrer para os corgos e a sumir-se pelos matagais. E, com o clarear, o mato tingia-se, vermelho, amarelo, roxo, consoante, que chegara a Primavera (M: 38);

Caía neve, se Deus a dava, em rala, em grandes flocos, às mancheias, assim à tola, como grão lançado a um campo por semeador arrenegado ou pouco experiente de mão. Nascera a Lua, mas que Lua!? Uma cara bochechuda de estalajadeira à espreita (M: 86, 87).

Expressivas sinestésias envolvem o leitor nos contornos, nos sons e nos tons da Natureza, com as quais o autor “debuxa, grava, cobre de formas e cores essa terra que parece latejar de vida intensa, árvores, plantas, veios de esperança serpenteando por entre as belgas” (Rodrigues, 1993: 57).

Nestas duas obras, Aquilino chama a atenção do leitor para problemas ambientais e para a acção negativa do Homem na Natureza. Exemplos disso são as seguintes expressões:

Era o lince, nomeado também lobo-cerval, animal que, de batido e perseguido, caçado e fuzilado, vai rareando nos bosques (RR: 45);

Hoje a ribeira parece que levou excomunhão. Derrotaram tudo com a coca e a cal virgem, a pontos que é uma fortuna colher lá dois cágados (M: 77).

Através das suas obras, Aquilino alerta para os efeitos nefastos da intrusão do homem nos *habitats* naturais, para a caça desregrada de animais selvagens, para a poluição; ao mesmo tempo que revela o seu amor pela Natureza e o seu conhecimento sobre o meio natural que o envolvia.

4.4. Animalismo literário

Aquilino Ribeiro povoou a intriga de *Romance da Raposa* com inúmeros animais selvagens que, apesar de antropomorfizados, mantêm as suas características originais individuais, facto que atribui à história um realismo de feição pedagógica. O leitor

acompanha o dia-a-dia dos animais da mata, inteirando-se dos seus comportamentos, dos seus hábitos e especificidades, ao mesmo tempo que vivencia as durezas de uma vida regida pelas leis da Natureza. Também os animais domésticos surgem nesta história, no lado oposto aos animais selvagens: vivem sob a protecção do homem e são fonte de alimento para os predadores da mata ou, então, são para eles uma ameaça como é o caso dos cães que guardavam o rebanho ou as habitações da aldeia.

Aquilino, ao escolher estas personagens para uma história para crianças, saberia decerto do gosto e da ternura que estas têm pelos animais e da naturalidade com que aderem à sua humanização.

Por outro lado, “o facto de Aquilino Ribeiro insistir nesta linha de trabalho criativo tem a ver com a enorme importância que atribuía aos tempos de infância passada em Soutosa onde os animais domésticos e selvagens constituíam companhia frequente na sua descoberta do mundo” (Velo, 1994: 111). O detalhe com que os animais são descritos e a narração precisa dos seus comportamentos evidenciam os conhecimentos que o autor possuía sobre a vida animal das serranias beirãs.

Urbano T. Rodrigues destaca o “élan vital” (1993: 55) dos animais, na novela *O Malhadinhas*: como é o caso do cavaleiro do almocreve, dos lobos do episódio da neve ou do jumento do Frei Joaquim que “sacudia a neve das orelhas e levantava para o macho olhos muito pacíficos e tristes, modo nos brutos de trocar cumprimentos ou pedir consolação” (M: 88).

A maestria com que Aquilino deu vida a estes animais, ora humanizando-os, ora descrevendo-os com naturalidade, mantendo-lhes as suas características originais faz com que “o nosso mais dotado génio da novela picaresca seja também o nosso grande animalista literário: a vitalidade do pícaro é contígua à dos bichos” (Lopes, 1987: 392).

Um aspecto interessante da obra do autor é o facto deste comparar atitudes e características dos seres humanos a animais: “Já os olhos de Rita se alegravam e pareciam estorninhos a saltitar num jardim” (M: 26). Sobre Malhadinhas, Bisagra dizia: “- Deixa, quem nasceu lobo há-de morrer lobo” (M: 51); e Malhadinhas fala, assim, de si próprio e de Brízida: “Ovelha que tinha de ser do lobo foi do lobo” (M: 41, 42).

4.5. O discurso da narrativa

4.5.1. O carácter lúdico

Aquilino Ribeiro, ao escrever o *Romance da Raposa* a pensar numa criança, preocupou-se em recorrer a características específicas da literatura infantil de forma a cativar o leitor, a proporcionar-lhe momentos de prazer: desenvolvendo-lhe as capacidades e estimulando-lhe a imaginação. Para isso, contribui o carácter lúdico do texto, ao nível da sua forma e do seu conteúdo: os jogos de sons e de sentido são frequentes ao longo de toda a obra e proporcionam ao leitor momentos de verdadeira diversão. De facto, Aquilino

cultiva o prazer do som, propicia ao leitor (ou ao intermediário que veicula o texto ao receptor mais jovem que ainda não lê) meios para vivenciar as entoações através de diversas marcas de oralidade, mas não descarta a significação das palavras e a sua contextualização: o autor sabe associar situações de sinonímia (...), de mera acumulação de adjectivos ou de verbos, recorrendo às comparações e às metáforas e cultivando o humor e a ironia (Veloso, 1994: 117).

O autor *cultiva o prazer do som* recorrendo, também, a “lengalengas e toadilhas em prosa rimada” (Lopes, 1987: 398) e aos *epítetos brincalhões* que atribui às suas personagens, convertendo a linguagem

em autêntico brinquedo poético. O aspecto mais saliente dessa faceta é o homeoteleuto, não só porque se trata de um recurso usado a cada passo e com funções muito diversificadas, mas também porque provoca efeitos musicais que não passam despercebidos nem ao leitor menos atento (Topa, 1998: 22).

A adjectivação e o homeoteleuto são recursos frequentemente utilizados para descrever algumas personagens como, por exemplo, Salta-Pocinhas: “raposeta matreira, fagueira, lambisqueira” (RR: 13); ou o texugo D. Salamurdo: “É um bicho ronceiro, passeiro, mazorreiro, perna cambada, na testa faixa esbranquiçada?” (RR: 24).

O prazer do som é igualmente proporcionado através da musicalidade de comparações: “O gato maltês, negro como pez” (RR: 88); de metáforas: “Lá vinha sua mãe pigarça, colo de garça; seu pai morzelo, altura de castelo” (RR: 80); da acumulação de verbos: “Durante quatro dias e quatro noites cavou, rapou, furou” (RR: 105); de *toadilhas em prosa rimada*: “bichos, é certo, leves de perna e ágeis de asa, que exigem olho matreiro, pé sorrateiro e galfarro ligeiro” (RR: 17).

O recurso frequente a onomatopeias é mais uma forma de brincar com os sons: “Saltou o Minhoto: *béu, béu!*” (RR: 99); “ouviu (...) o tentilhão: *charriu-chiu-chiu, charriu*” (RR: 102). Ou o recurso a palavras ou expressões onomatopaicas que supostamente imitam as vozes dos animais: “Um papagaio cacarejava: *ó Rosa, dá cá o pé! Dá cá...*” (RR: 98); “Um grilinho, bem perto, pôs-se a musicar: - *Sou livre! Sou livre! Sou livre!*” (RR: 102).

Há ainda a destacar o carácter lúdico das interjeições e das marcas de oralidade presentes em expressões como: “- Um abraço, tó-rola!” (RR: 24); ou “- Ó meu rico senhor, tenha dó!”.

O humor é um recurso amplamente explorado por Aquilino não só através das palavras insólitas e engraçadas, mas também através dos jogos de sentido: das situações cómicas vividas pelas personagens. Exemplo disso é o diálogo entre o lobo e Salta-Pocinhas disfarçada de lagarta das couves:

- Ena, que bicho tão averdengado!?
- Sou a lagarta das couves, meu senhor.
- Assim medrada...?
- Ando hidrópica... comi, também, um repolho e trago-o trancado no estômago (RR: 61).

Sabe-se que a ironia é uma forma mais requintada e complexa de humor e que exige uma certa maturidade por parte do leitor para que possa ser decodificada, no entanto, esse facto não impede Aquilino de utilizar este recurso.

Há ainda a referir um aspecto indissociável da literatura infantil e que surge articulado com a sua função lúdica e estética: a ilustração. Benjamim Rabier ilustrou o *Romance da Raposa*, optando por imagens simples que dialogam com o texto e se relacionam harmoniosamente com ele dentro da página.

A novela *O Malhadinhas*, escrita preferencialmente para adultos, mantém alguns dos recursos linguísticos, de carácter lúdico, encontrados no *Romance da Raposa*, no que respeita à sua forma (embora de um modo menos acentuado) e ao seu conteúdo.

Nesta narrativa, encontramos jogos de sons proporcionados pela prosa rimada de inúmeros provérbios utilizados pelo autor ao longo da obra: “E para que te metes, João Topete, com a carapuça do grumete?” (M: 45); “Anda o homem a trote para ganhar o capote” (M: 50); ou “Com latim, rocim e florim andarás mandarim” (M: 13). Encontramos, também, a acumulação de verbos, apesar de ser um recurso pouco frequente nesta obra: “mocinha airosa de corpo (...), amiga de luxar, folgar e doidejar” (M: 80).

As onomatopeias ou as palavras onomatopaicas são igualmente expressivas e ganham destaque pela frequência com que são utilizadas pelo autor: “A cavalinho no macho, trupe, trupe” (M: 55); “Saltaram-me os cães ao caminho, béu, béu” (M: 36). É interessante verificar que, nesta obra, Aquilino recorre igualmente a expressões/palavras que supostamente imitam vozes de animais: “logo que se ouvia o corcolher¹³: *tem-te lá, tem-te lá*” (M: 12).

As marcas de oralidade são constantes n’ *O Malhadinhas*: “estamos perante a produção de uma linguagem coloquial muito viva, em que a fala das personagens ganha

¹³ Trata-se de uma cotovia de poupa.

típicas manifestações de linguagem oral e familiar” (Almeida, 1993: 42); tal como o discurso do narrador que, neste caso, é autodiegético. O narrador dirige-se directamente aos destinatários do seu discurso, aos seus *ouvintes*: “M’amigos, vi-me entre as quatro tábuas” (M: 100); “Vossorias lembram-se: o Bernardo safou-me da roga do tenente” (M: 73).

O humor e a ironia são frequentes nesta obra, quer nas descrições das personagens: “Conhecem-na com dois pêlos virados no queixo como anzóis e umas canelas sempre tão negras e magras que parecem flautins para os cães?” (M: 64); quer no relato de diversas peripécias narradas pelo almocreve. Um exemplo dessas peripécias é o episódio em que o Bisagra zupou o Padre Antunes por tê-lo encontrado com a sua mulher e Malhadinhas relata assim o ocorrido: “ficou com uma sobrancelha deitada abaixo e mais pingão e lastimável que um dos palhaços que, por folgança de carnaval, se tinham esfandegado no largo naquela quinta-feira das comadres” (M: 62).

Malhadinhas usa frequentemente a ironia, nomeadamente quando enumera as sete maravilhas da sua terra, tratando-se, cada uma delas, de uma crítica mordaz a diversas personagens que nela moram, sendo que: “A primeira é a armadura do Bisagra; mais frondosa nem a cabeça do cervo-real” (M: 63).

4.5.2. Linguagem popular

Aquilino Ribeiro transpôs para as suas obras marcas da linguagem vernácula, coloquial, popular do homem rústico. Uma dessas marcas é a “linguagem religiosa” (Almeida, 1993: 34), ou seja, a influência que esta exerce na linguagem popular. Nas obras que agora analisamos encontramos inúmeras expressões de cunho religioso, com destaque para as referências a Deus e ao Diabo, que são muito frequentes n’ *O Malhadinhas*, tanto no discurso do narrador como no das personagens: “as brasas que Deus e o Diabo acendem no

peito de um cristão” (M: 17); “Assim me falava ao entendimento o Diabo do rabo pelado” (M: 19); “se em verdade a alma é treva e o Diabo é o rei das trevas, rei das almas se lhe pode chamar” (M: 19).

No *Romance da Raposa*, encontramos igualmente estas referências, ainda que de uma forma menos frequente: “última moda que o demo inventou” (RR: 74); “deu ao Diabo a má cabeça que a levava a escarnecer do lobo” (RR: 58); “fosse o que Deus quisesse” (RR: 29).

N’ *O Malhadinhas*, encontramos ainda muitas outras referências religiosas: orações, invocações, nomes de santos, crenças e festas religiosas, hábitos cristãos: “Pelo repouso da sua alma: padre nosso que estais no céu...” (M: 39); “dentro das entranhas senti berrar: ai Jesus!” (M: 88); “Engrolámos padres-nossos e ave-marias uns atrás dos outros” (M: 92); “isto é um ossinho do braço de S. João de Deus (...), este cabelo, um pelinho da barba de S. Teotónio” (M: 94).

De uma forma menos evidente, encontramos também marcas religiosas no *Romance da Raposa* relacionadas com crenças e hábitos religiosos, rezas, invocações:

O meu único trabalhinho é desfiar o rosário...
- Pois reze, que os pecados mais depressa a levariam para o inferno que pedra de arroba para o fundo dum poço (RR: 115);

- Anjo Bento! Anjo Bento! É o demo que anda a pedir (RR: 153);

Foi um anjo que me viu a morrer e me trouxe esta hostiazinha (RR: 131).

As marcas da linguagem popular própria do homem rústico e do modo de vida da aldeia encontram-se também nos provérbios e ditos populares que reflectem o saber do povo. Estes são frequentes na obra *O Malhadinhas*: “cria o corvo, tirar-te-á o olho” (M: 39); “roga ao santo até passar o barranco” (M: 41); “Não sabia eu que menina, vinha, peral e faval são maus de guardar?” (M: 80).

A cada passo, o discurso apresenta expressões populares, termos próprios da aldeia e da região; falas que, em alguns casos, poderão surpreender pelo vulgarismo ou rusticidade:

À-d'el-rei, mais à-d'el-rei! Pariu ali a galega (M: 45);

- Estupor, ensinou-te o amo a coicinhar!?! (M: 53);

Terçã te coma, Duarte, mais à bochada de carneiro que Deus te deu!... (M: 66);

Trazia pau argolado, um rico pau de marmeleiro com a choupa e ponteira a luzir, mas os mais estavam armados a trouxe-mouxe, vara de castanho e até a haste do carripoto, que cortam nas nossas terras para estadulhos (M: 57).

No *Romance da Raposa*, encontramos algumas expressões populares com carácter oral e familiar: “Anda, raposa lambisqueira, anda, valha-te um burro aos coices” (RR: 96); “para dar às de vila-diogo se o fossem acometer” (RR: 28); “Ai, compadre, vieram-me ao fagote” (RR: 141); “Cansada de andar ao deus-dará” (RR: 146). No entanto, não surge qualquer expressão vulgar, demasiado rústica ou calão, facto que confirma o carácter infantil desta obra.

Nesta narrativa, não encontramos uma linguagem acentuadamente regional, no entanto, para além das marcas de oralidade e das expressões populares, deparam-se-nos também termos próprios do modo de vida da aldeia, relacionados com o campo, com a agricultura, com os animais ou a Natureza.

Devemos, contudo, salientar que esta obra, apesar de se destinar a crianças “acima de dez anos” (Ribeiro, 1979: 170), não apresenta concessões significativas em termos da simplificação da linguagem ou do vocabulário, comparativamente a uma obra destinada a adultos. Aquilino referiu inclusive quais as suas preocupações quando escrevia para crianças:

tenho a preocupação da idade e, com isso a das ideias, que expendo, e em grau imediatamente inferior a preocupação do vocabulário. Se escrevêssemos apenas com as palavras que a criança emprega e de que sabe o significado, medíocre seria o nosso modo de expressão. A leitura de uma página é um aprendizado. A criança vai-se recreando e aprendendo (Ribeiro, 1979: 170).

O autor estava consciente da função relevante que a literatura infantil desempenha no desenvolvimento e enriquecimento das capacidades e conhecimentos dos seus leitores; à

qual soube associar, de forma exemplar, dois aspectos fundamentais deste tipo de literatura:
o lúdico e a fantasia.

5. UMA ANÁLISE DA OBRA *DENTES DE RATO*¹⁴, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

5.1. Uma história escrita para crianças

Neste capítulo, iremos analisar a narrativa *Dentes de Rato* (1987), escrita para crianças por Agustina Bessa-Luís, tendo como base de estudo alguns dos aspectos que caracterizam e individualizam a obra desta autora.

Dentes de Rato apresenta as características essenciais que distinguem a literatura infantil, nomeadamente a ilustração que, nesta obra, é realizada por Martim Lapa. Esta resume-se a cinco imagens que ocupam uma página completa, retratando Lourença em cinco situações diferentes. Os desenhos são simples, de cores suaves e articulam-se, harmoniosamente, com o texto; contudo, pouco acrescentam à mensagem escrita. Trata-se de uma obra de curta extensão (62 páginas) se a compararmos com os romances da autora escritos para adultos o que implica, por si só, uma maior simplicidade da diegese.

Tal como é comum encontrar nas obras infantis, a personagem principal é uma criança. Esta é Lourença, que é apelidada de Dentes de Rato porque “os dentes dela eram pequenos e finos, e pela mania que tinha de morder a fruta que estava na fruteira e deixar lá os dentes marcados” (DR: 8).

Dentes de Rato é uma obra de “indisfarçada faceta autobiográfica” (Topa, 1998: 32), que nos leva ao mundo fantasioso da infância através de um narrador que, cumplicemente, adere à perspectiva infantil de Lourença e que utiliza um discurso marcado pelas frases curtas.

¹⁴ A edição da obra que usaremos no nosso estudo é a seguinte: *Dentes de Rato*, Lisboa, Guimarães Editores, 2005. Ao longo deste capítulo, as citações retiradas da obra *Dentes de Rato* serão assinaladas apenas com DR.

No estudo que nos propomos realizar, pretendemos identificar os aspectos que se mantêm ou que se alteram nesta narrativa destinada às crianças em relação à obra para adultos de Agustina Bessa-Luís. Para isso, iremos debruçar-nos sobre marcas discursivas que distinguem a escrita da autora, nomeadamente: a desordem da narrativa, os aforismos e o discurso do narrador. Analisaremos também as personagens e alguns temas, elementos ou ideias que se repetem na obra de Agustina: o final das narrativas, o mal, o apelo ao amor no feminino, a incomunicabilidade.

5.2. Marcas discursivas

5.2.1. A desordem da narrativa

A obra *Dentes de Rato* acompanha o crescimento de Lourença, entre os quatro e os nove anos: uma criança inteligente, imaginativa que “aos seis anos, sabia muitas coisas que ninguém suspeitava” (DR: 15). No entanto, esta obra “não nos conta uma história; mais do que isso, procede à reconstituição de figuras e de ambientes (...) de acordo com o ritmo condicionado da memória” (Topa, 1998: 32). Em vez de uma história linear, tal como é comum encontrar nas obras infantis, deparamo-nos com “uma sucessão de quadros” (Topa, 1998: 32) que focam personagens e espaços descritos através da perspectiva infantil, reflexiva e analítica de Lourença.

À semelhança dos romances de Agustina Bessa-Luís,

a narrativa não segue o desenvolvimento linear, rejeita um encadeamento presidido por uma lógica causal e repudia a inscrição dos acontecimentos numa sucessão cronológica, sendo pautada por um tempo interior marcado pela interrupção e engendrando-se a partir de uma memória, duma percepção, duma imaginação descontínua (Genésio, 2002: 33).

Há, assim, uma dispersão narrativa pautada por “associações e interrupções do discurso” (Genésio, 2002: 38), o que faz com que

o ritmo da escrita desta autora seja um ritmo pessoal, determinável pela memória própria e por uma relação com a memória dos outros, através de uma atenção ao saber, hábitos, ritos ou lendas da tradição, e de uma atenção ao memorizável, cuja condição é, no entanto, o esquecimento, a possibilidade de repetir em interpretações inéditas (Lopes, 1992: 21).

Desta forma, a narrativa avança sem sequencialidade temporal, uma e outra vez interrompida por fragmentos, ou seja, por “processos de interrupção” (Lopes, 1992: 39) que dispersam “os elementos unificadores da intriga” (Lopes, 1992: 39).

Na obra *Dentes de Rato*, todos estes processos são evidentes logo no primeiro capítulo, “Lourença”, que se inicia com a apresentação de Lourença, a personagem central da história, e dos seus irmãos: “Artur, o mais velho”; “Falco que era Francisco”; e, “por fim, o terceiro, uma rapariga, muito mais velha que se parecia extraordinariamente com uma pessoa adulta” (DR: 8). Subitamente esta narração é interrompida e o narrador refere: “Aos quatros anos, Lourença tirou o retrato com Falco vestido de marinheiro e com a perna cruzada” (DR: 9). O leitor depara-se com uma interrupção, um fragmento originado por uma memória.

Segundo Silvina Rodrigues Lopes,

os retratos funcionam no romance como memória. (...) Tal como acontece com o olhar sobre qualquer objecto, porque todos eles são susceptíveis de guardar marcas da passagem humana e, por isso, as casas e os lugares falam daqueles que os habitaram, e o mesmo se passa com os mitos ou as escritas (1989: 81).

Agustina diz: “Já penso desde os quatro anos de idade” (Internet 10). Esta declaração parece coincidir, de forma interessante, com a marca temporal assinalada pelo retrato: como se este marcasse a primeira memória, o início do pensamento crítico sobre o mundo e os outros.

O leitor continua a deparar-se com a desordem da narrativa:

A mãe não a entendia e nunca percebeu nada dos gostos de Lourença.
- As crianças são assim – dizia, como se falasse do Entrudo, em que tudo era um bocado disparatado. **O que Lourença mais admirava era o vai-vem em que andavam as pessoas. Nunca estavam muito tempo num lugar e**

mostravam-se agitadas, tinham dores de cabeça se paravam (DR: 9. O destaque é nosso).

No mesmo parágrafo, o narrador interrompe as declarações da mãe para incluir uma reflexão de Lourença sobre o comportamento das pessoas em geral que talvez lhe parecesse tão disparatado como o Entrudo.

Silvina R. Lopes atribui à distração a responsabilidade “pelo imprevisto, por repetições, por desvios da narrativa sem nexos aparentes, ou simplesmente por interrupções bruscas. Em suma, pela quebra de linearidade, à qual se substitui uma ondulação” (1989: 70).

De facto, o discurso ondula marcado pela desordem das memórias, pela dispersão provocada por *associações*:

A mãe procurava fazer de Lourença uma menina maravilhosa; escolhia para ela vestidos com florinhas, soltos como camisas, o que a aborrecia. Sonhava usar modas extraordinárias e saltos altos, o que acontecia quando imaginava as peripécias das suas próprias histórias antes de sair da **cama**. A famosa **cama** era como um palco e em que os travesseiros eram personagens tão cheias de carácter como de lã de ovelha. Decerto era porque o colchão tinha dentro também lã de ovelha, que Lourença pensava estar no alto mar (DR: 16. Os destaques são nossos).

A referência à *cama* faz com que o narrador enverede por um assunto distinto, relacionado com as histórias que Lourença imaginava viver no alto mar, quando a sua cama se *transformava* num navio.

A desordem que caracteriza a escrita de Agustina Bessa-Luís deve-se, segundo as palavras da própria autora, à abundância, à diversidade do seu conteúdo: “A desordem é a sensibilidade da limitação. Diz Bertolt Brecht que existe a ordem onde não há mais nada. «A ordem é um fenómeno de escassez»”¹⁵ (Helena, 1997: 137).

A narrativa *Dentes de Rato* tem, contudo, um fio condutor que se prende com a infância de Lourença dominada pelo imaginário; com o seu crescimento, a sua

¹⁵ Esta citação foi retirada pelo autor da obra de Agustina Bessa-Luís: *Conversações com Dimitri e Outras Fantasias* (1979).

aprendizagem, com as relações que estabelecia com as pessoas e os espaços que a rodeavam.

5.2.2. Aforismos

Os aforismos são uma característica marcante da obra de Agustina Bessa-Luís pela frequência com que atravessam as suas narrativas e pela forma como irrompem subitamente do discurso do narrador.

Em que consiste o aforismo? Segundo uma definição referida por Tereza M. Guedes, “o aforismo é uma síntese, resultante da experiência: a máxima, um ditame da razão” (1989: 127). Ou seja, este resume o saber adquirido com a experiência: o pensamento da escritora sobre as coisas, sobre o mundo em geral.

Agustina associa o aforismo à desordem do seu pensamento: “o meu pensamento estende-se de uma maneira caótica e para o deter recorro ao aforismo. Eu dou muita importância aos aforismos; são como uma fuga ao pensamento” (Lopes, 1992: 26). A autora valoriza, de facto, os aforismos na sua obra; diz que “um grande livro não pode ser medido pela desordem do seu rosto, mas sim pela grandeza dos seus aforismos”¹⁶ (Helena, 1997: 138).

Segundo Silvina R. Lopes, o aforismo é um efeito da “simbiose entre o caos e a ordem” (1989: 61): este sustém o caos do pensamento, condensando-o em frases e formalizando o saber adquirido com a experiência.

À semelhança das suas obras para adultos, também em *Dentes de Rato* surge o aforismo como síntese de sabedoria, em jeito de fragmento. Eis um exemplo que formaliza o saber adquirido por Lourença e que lhe advém dos sentimentos, afectos e rejeições

¹⁶ Esta citação foi retirada pelo autor da obra de Agustina Bessa-Luís: *Conversações com Dimitri e Outras Fantasias* (1979).

experimentados nas relações que estabelecia com as professoras e as colegas da escola: “Uma ofensa com imaginação é carinho; mas com troça é mais do que ofensa, porque se serve daquela espécie de amor que há na imaginação para ferir” (DR: 20). Poderemos dizer, apesar da ambiguidade desta ideia, que as ofensas serão significativamente mais dolorosas se advierem de alguém a quem nos afeiçoámos e do qual estamos habituados a receber amor.

Este aforismo presta-se a uma interpretação pessoal, atenta, cuja compreensão estará dependente do grau de maturidade do leitor. O próprio narrador, que, por norma, adere à perspectiva infantil de Lourença, apercebe-se da complexidade do pensamento e refere: “Claro que Lourença não pensava nas coisas desta maneira” (DR: 20). Contudo, o leitor entenderá que, aos seis anos de idade, Lourença “aprendeu algumas formas de dissimulação muito habilidosas” (DR: 19), evitando, assim, a tristeza ou a dor de ser ofendida ou desprezada pelos outros.

Outros aforismos surgem nesta obra infantil: “Ninguém ensina tão bem como a necessidade; aquilo que se aprende antes de tempo não se aprende verdadeiramente, só se acumula na cabeça. Mas o coração não toma parte” (DR: 40). Lourença pretendia ser ela própria a desvendar os mistérios das revistas policiais que lia: “gostava de adivinhar as coisas, e não havia nada que mais a aborrecesse do que lhe revelassem os segredos que ela mesma devia perceber” (DR: 40).

Estes aforismos “nada têm a ver com as máximas universais” (Guedes, 1989: 127); são, no entanto, uma lição trazida até nós por aquele que transformou a sua experiência em sabedoria. Pode dizer-se que “o aforismo, concebido como síntese de uma experiência, traz-nos violentamente o outro para dentro de nós próprios” (Guedes, 1989:127). Esse é, contudo, um objectivo de Agustina; a autora pretende despertar o interesse do leitor, desconcertando-o, confrontando-o com ideais que chocam com a sua individualidade:

Tudo o que escrevo se destina a interessar as pessoas na sua própria entidade. Daí, muitas vezes, ela ter um efeito devastador, a obra e a pessoa que a produz. Sobretudo a pessoa, devo dizer. Eu desmarco os outros da rotina, espanto a manada. Depois os efeitos são maravilhosos e combinados com a imortalidade (Portela, 1986: 75).

A originalidade, a qualidade, a provocação que marcam a obra da autora assegurarão a sua imortalidade, ou não fosse essa uma das características que define a literatura.

5.2.3. O narrador

Esta história é contada “pela voz narradora heterodiegética, onisciente, autoritária e sentenciosa a que nos habituaram os romances de Agustina” (Bulger, 1998: 78).

“*Dentes de Rato* permite-nos conhecer por dentro o outro lado da infância” (Topa, 1998: 33), uma vez que o narrador assume completamente o ponto de vista de Lourença; adere à sua visão infantil do mundo, ao seu discurso:

Dentes de Rato olhava para a irmã com espanto. Ela parecia-lhe outra pessoa, tão corada e com aquele olhar humilde, como se quisesse comer uma banana e não a deixassem. Lourença tinha esta ideia porque gostava muito de bananas e a mãe não permitia que as comesse. «São quentes para os intestinos» – dizia. Dentes de Rato não percebia como podiam chegar quentes às suas tripas coisas como essas (DR: 27).

Este narrador descreve as pessoas a partir da perspectiva de uma criança precoce, muito inteligente, que questiona e analisa as atitudes dos adultos e duvida das suas capacidades de comunicar com ela ou de a ensinar:

Passava o tempo a falar de janelas rasgadas. Como Dentes de Rato não perguntava nada (não tinha suficiente confiança nas explicações que podiam dar-lhe), ainda andou muito tempo sem perceber. Por fim, leu em qualquer parte que janelas rasgadas era o mesmo que *olhos rasgados*. (...) Era como os olhos de Falco, grandes e abertos e que a mãe gabava muito. As janelas do colégio novo seriam como os olhos de Falco, mas em maior quantidade (DR: 23).

Há uma compreensão profunda do narrador pelas atitudes e sentimentos de Lourença:

O pai era uma pessoa diferente doutra qualquer. Sentava-se à cabeceira da mesa e, quando não estava, ninguém podia ocupar-lhe o lugar. Lourença olhava para o sítio vazio e, de repente, a comida não passava e os olhos cresciam por dentro com a chegada das lágrimas. Depois acalmava. Não gostava de chorar; achava uma perda de tempo, porque as coisas não se arranjavam com o choro (DR: 40, 41).

O narrador descreve com sensibilidade e subtileza os sentimentos de Lourença; identifica-se com a protagonista, nomeadamente nos comentários que faz sobre as atitudes das pessoas adultas: “Lourença não compreendia como os adultos tratavam gente pequena daquela maneira: como se fosse só números de circo e mais nada” (DR: 15). A identificação do narrador com Lourença é tão absoluta que os dois elementos se entrelaçam, dando a sensação de se tratar de um só: “o texto augustiniano exige uma análise cuidadosa no sentido de distinguir, na narração (...) o discurso da voz narradora e o da personagem, ou seja, a dualidade das vozes num discurso miscigenado como o do discurso indirecto livre” (Bulger, 1998: 79).

Este narrador utiliza um discurso marcado pelo uso da

ironia, levada ao extremo do contraditório e do absurdo, de uma temporalidade complexa, que sujeita a construção da personagem a múltiplas sobreposições temporais que a problematizam e, ainda, da *psico-narração* que (...) irá possibilitar a representação da *linguagem mental* da personagem e por conseguinte, dos seus estados psíquicos (Bulger, 1998: 79).

Nesta obra infantil, Agustina Bessa-Luís manteve as características fundamentais do narrador das suas histórias: não abdicou da *psico-narração* que acompanha os complexos percursos intelectuais e os estados psicológicos da protagonista. A autora não abdicou também da ironia com que Lourença analisa os outros: “Percebeu que a gente grande não era muito inteligente. Não sabia diferenciar o que acontece do que não acontece” (DR: 41).

Pode-se, assim, dizer que, “sem fazer concessões de nenhum tipo” (Topa, 1998: 35), a Agustina de *Dentes de Rato* e o narrador que lhe dá voz são os mesmos das obras escritas para adultos. Este facto não colide com a excepcional capacidade da autora de perceber o mundo infantil e de comunicar com os seus jovens leitores.

5.3. As personagens

Na obra de Agustina, as personagens oscilam “entre o tipo e a singularidade” (Lopes, 1989: 12), e este livro confirma esta afirmação. As suas personagens apresentam uma “persistência das mesmas características que tipificam o feminino e o masculino, a histórica, o jogador, o sedutor, o pai, etc.” (Lopes, 1992: 39). Paralelamente à “figuração do feminino que se inspira no mundo primitivo matriarcal, a autora coloca como tutelar a figura do pai, garantia da História (...), que se processa numa relação de filialidade¹⁷, tal como esta é concebida no monoteísmo judaico” (Lopes, 1992: 24).

Em *Dentes de Rato*, essa figuração do feminino inspirada no mundo matriarcal surge, com clareza, no capítulo “A Cividade” através da senhora Maria Costa que se sentava “nos banquinhos de pedra junto das janelas e olhava para os campos com prazer e orgulho. Era tudo dela, o que se via dali” (DR: 54). O narrador onisciente acrescenta: “Lourença pensava que as mulheres eram quem mandava; os maridos delas quase não apareciam” (DR: 54), em clara referência à autoridade preponderante que as mulheres exercem dentro da família, numa organização matriarcal.

O pai de Lourença poderá representar essa figura tutelar referida por Silvina R. Lopes. Trata-se de uma figura distante, rígida ainda que delicada e educada: “O pai era uma pessoa amável e que se levantava tarde. Parecia uma visita, e a mãe tratava-o com muito respeito. Lavava-lhe os pés e preparava-lhe comida especial” (DR: 39). A família devia-lhe obediência, respeitava a sua autoridade: “O pai era uma pessoa diferente de outra qualquer. Sentava-se à cabeceira da mesa e, quando não estava, ninguém podia ocupar-lhe o lugar” (DR: 40). Não era um pai afectivo, mas Lourença gostava que ele assim fosse: um pai tradicional, que se comportava como os pais mais antigos. Esse facto inspirava confiança em Lourença:

¹⁷ Esta filialidade, segundo esse conceito do monoteísmo judaico, implica três atitudes frente ao Pai: confiança, obediência e entrega filial.

Só o pai a tratava como dantes, sem muita confiança (...). Raramente lhe dava um beijo e, se o fazia, era com respeito e alguma severidade. Não era um pai camarada, como se usava ser; Lourença pensava que um pai desses não lhe convinha. (...) Ela preferia que o pai fosse assim, uma pessoa um bocado doutro tempo e que falava de coisas completamente desinteressantes (DR: 59).

Nesta obra, o pai e a mãe não têm nomes; o mesmo acontecendo no romance *Os quatro Rios* “onde as figuras do pai e da mãe aparecem, enquanto tais, (...) paradigmaticamente considerados, sem nomes próprios, na sua essência de elementos estruturantes de uma comunidade” (Lopes, 1992: 111). Contudo, em *Dentes de Rato*, pensamos que o facto do pai e da mãe não terem nomes próprios se poderá dever à distanciação que existia entre eles e Lourença. Assumindo que esta obra apresenta traços autobiográficos, sustentamos esta nossa observação com a seguinte declaração de Agustina Bessa-Luís: “Nunca houve, da minha parte, uma identificação com a figura paterna, nem com a figura materna. Fui sempre uma pessoa desligada desse aspecto obsessivo” (Portela, 1986: 37).

Sobre o seu pai, Agustina Bessa-Luís refere: “o meu pai teve sempre clubes, casinos, casas de campo, carros sempre em *panne*, negócios falhados. (...) Era um optimista como todos os jogadores” (Portela, 1986: 53). Estas declarações apresentam uma similitude acentuada com as que são feitas pelo narrador de *Dentes de Rato*; facto que confirma o toque autobiográfico desta obra:

O pai estava constantemente com ideias de mudar. Comprava uma casa e vendia-a logo. Comprava um automóvel e não podia conservá-lo muito tempo. Gostava de fazer negócios, e a mãe dizia que ele até nem se importava de perder neles. A ideia de poder ganhar é que lhe interessava (DR: 41).

Outra marca autobiográfica encontra-se no tio António de *Dentes de Rato*. Este apresenta características semelhantes às descritas por Agustina sobre um tio que apreciava: “os homens mais interessantes da minha família eram homens que andavam pelo estrangeiro (...). Particularmente um tio meu, que era um homem muito interessante, fascinante quase, muito culto” (Portela, 1986: 40). Sobre o tio António, o narrador de

Dentes de Rato refere: “Lourença achava-o um bocado perigoso, mas divertido. Contava coisas do tempo em que viveu em África e das caçadas que lá fizera” (DR: 10).

Estas personagens resultam, assim, da memória da infância que em Agustina tem “uma importância muito peculiar” (Lopes, 1992: 21). Sobre a importância da memória na construção das personagens, Agustina Bessa-Luís diz o seguinte: “quando as pessoas são alteradas pela minha memória, são personagens. Mas nunca perco o sentido de que a realidade é preciosa, gosto das coisas como elas são. Os escritores quando querem mudar o mundo não valem nada” (Internet 9).

Tanto nesta pequena narrativa como nos romances de Agustina Bessa-Luís “encontramos persistentemente duas figuras, a do jogador e a da actriz” (Lopes, 1992: 94). A figura do jogador surge implicitamente no pai de Lourença: os seus negócios motivados pela ideia de poder ganhar sugerem o comportamento de um jogador.

Em *Dentes de Rato*, as crianças Falco e Lourença representam, através das suas brincadeiras, as figuras do jogador e da actriz: contudo, trata-se apenas da imitação, do jogo, do faz-de-conta, da criação de personagens e mundos imaginários.

No seu quarto, Lourença imagina personagens, mundos fantásticos, viagens a lugares distantes. A sua “cama era como um palco” (DR: 16) que se transformava numa jangada “a correr os setes mares”, numa “piroga a deslizar aos solavancos no rio Amazonas” (DR: 14) ou num navio que navegava no alto mar. Falco, por sua vez, “Preferia jogar as cartas e fazia batota quando podia” (DR: 40).

Silvina R. Lopes refere que

Esta vontade de experiência, actualizada na infância em invenções de mundos como modos que a criança encontra de participar, reproduzindo-o à sua escala, daquele mundo de que se sente excluída, reúne em si a imitação e jogo. (...) Com a passagem ao estado adulto, a imitação e o jogo tendem a separar-se e a transformar-se em paixões complementares (1992: 95).

Para os adultos, as *paixões complementares* resultam na figura da actriz para o feminino e na figura do jogador para o masculino.

Na obra de Agustina Bessa-Luís, o narrador acompanha os estados psíquicos das personagens, as suas reflexões, sentimentos e indagações; facto que as problematiza, que as torna complexas. Esta “problematicidade do indivíduo, levada às últimas consequências (...) implica necessariamente a sua imperfeição, que dá lugar a uma oscilação permanente entre a necessidade de identidade e a recusa de identidade” (Lopes, 1992: 13). O problema da identidade surge associado ao feminino e está na origem da enorme capacidade da mulher em ser actriz devido às várias representações que desenvolve a respeito de si própria:

A ausência de identidade e a iminente proximidade do caos estão na origem de uma imensa capacidade mimética da mulher, que a torna particularmente dotada para um tipo de comunicação analógica e exterior à linguagem, susceptível de introduzir a vertigem no mundo das identidades (Lopes, 1992: 95).

Agustina Bessa Luís reconhece em si própria esse mimetismo que resulta da sua capacidade de se confundir com os cidadãos de qualquer região ou país sem que aparente ser uma estrangeira deslocada no local onde se encontra:

Eu tenho uma capacidade, não só em relação ao meu país como ao mundo inteiro, de mimetismo extraordinário. Chego ao Brasil, sou brasileira, chego à América, só vejo aquilo com que eu tenho a ver, e, portanto, torno-me também uma parte da América. E, aqui, dentro do país, se eu for ao Alentejo, tenho um entendimento enorme (2008: 181).

A problemática da identidade surge, igualmente, em *Dentes de Rato*. Marta, a irmã de Lourença, aparenta não ter consciência da sua própria identidade ao não assumir o seu nome como uma característica pessoal: “O nome dela era Marta, mas preocupava-se muito a esse respeito e mentia, dizendo umas vezes que se chamava Helena, outras vezes que era Diana” (DR: 8).

Lourença sofreu um choque de identidade quando o barbeiro lhe cortou o cabelo e disse: “- Parece um rapazinho” (DR: 9). Ela viu a sua imagem reflectida no grande espelho da sala e imaginou-se alvo de uma metamorfose, pois “acreditava que estava mudada em rapaz e que perdera os braços, as pernas, a cara de menina” (DR: 9, 10). Lourença chorava, desesperada, uma vez que não reconhecia o *eu* na imagem do espelho. Ela acabou por se

acalmar depois de ouvir as palavras do tio: “- És uma rapariga moderna. Podes fumar e beber conhaque. O cabelo curto fica-te bem” (DR: 10). Esta descrição destaca e valoriza a virilidade feminina que Agustina reconhece na agressividade da mulher moderna: “a agressividade da mulher, na escola e na sociedade em geral, consagra um efeito de virilidade que, na verdade, resulta de ser ferida no seu amor-próprio. Tem que provar, como o homem, alguma coisa que a convença da sua condição magnífica” (2008: 187).

5.4. Temas, elementos e ideias que se repetem na obra da autora

5.4.1. O final das narrativas

Sobre a obra para adultos de Agustina Bessa-Luís, Silvina R. Lopes refere que “no final de quase todos os romances, o narrador-autor teoriza sobre a ausência de conclusão, reflecte sobre alguma característica, em particular, da escrita do romance, deixa-nos perante uma alegoria inesperada ou assinala apenas a ausência de conclusão” (1992: 17).

A narrativa *Dentes de Rato* termina no dia em que Lourença fez nove anos; uma data à qual os adultos não deram muita importância porque: “Era uma idade em que ninguém reparava” (DR: 60). Contudo, à noite, uma pomba veio pousar no peitoril da janela do quarto de Lourença e ela, rapidamente, pensou que era um presente de aniversário que alguém tinha mandado de muito longe. A pomba, símbolo de paz e harmonia, trouxe um alívio imediato à tristeza de Lourença: “O coração dela, oprimido e cheio de inconfessáveis tristezas, encontrou de repente consolação” (DR: 60). Simultaneamente, Lourença “Achou que o mundo inteiro esperava por ela e os mares todos, com as suas tempestades, podiam ficar calmos porque ela assim queria que fosse” (DR: 62).

Este final é uma alegoria inesperada na qual Lourença se transforma numa figura algo mítica ao ser representada de uma forma irrealista, com poderes extraordinários ou dons sobrenaturais que lhe permitem dominar os elementos da Natureza de acordo com a sua vontade, numa aliança clara com o divino.

5.4.2. Apelo ao amor no feminino

Nas obras mais recentes de Agustina Bessa-Luís “são frequentes as referências à beleza como apelo a um movimento cósmico que é o amor. Não se trata de beleza em si, mas dela enquanto aliança com a inteligência ou com o divino. Esta qualidade da beleza, e consequentemente do amor, é própria do feminino” (Lopes, 1992: 61).

Em *Dentes de Rato*, esta ideia persistente na obra da autora surge representada na personagem Mademoiselle Sara que, segundo o narrador, “Era tão gorda e grande que não havia futuro para ela. Não se podia imaginar Mademoiselle Sara casada” (DR: 22). O narrador, que se confunde com Lourença, ainda acrescenta: “Artur dizia que ela servia para um vicking e que podia beber tanto hidromel quanto quisesse até ficar cansada” (DR: 22), numa irónica referência à sua falta de atractivos para despertar o amor em quem quer que fosse. Contudo, a falta de beleza física da Mademoiselle Sara está associada à sua pouca inteligência, pois dizia “muitas parvoíces” (DR: 22) e ao ler poesia fazia estranhas associações: “Achava que um moinho se parecia com um avô. As velas a girar devagar eram como as barbas do avô” (DR: 22).

Verificamos, assim, que Agustina manteve, na íntegra, esta ideia que encontramos persistentemente nos seus romances para adultos.

5.4.3. O mal

Na obra *Dentes de Rato* surge uma personagem complexa e intrigante sobre a qual o narrador começa por dizer: “A caseira tinha um filho pequeno chamado Artaxerxes. O nome arrevesado punha-o doido e tornou-se, além disso, muito mau” (DR: 45). O narrador caracteriza de forma directa esta personagem chamando a atenção do leitor para a questão do mal, deixando-o de sobreaviso para as acções que Artaxerxes, mais conhecido por Xerxes, possa vir a realizar.

O mal percorre os romances de Agustina Bessa-Luís que colocam a questão “de um modo intempestivo: o mal é da ordem do que irrompe subitamente, ele excede o humano e fá-lo comunicar com o inumano, sem causas nem razões” (Lopes, 1992: 92). Dessa forma súbita, aparece Xerxes, uma criança má que fazia gestos feios e dizia palavrões. Lourença, contudo, tenta dialogar com ele dizendo-lhe: “- A mim chamam-me Dentes de Rato” (DR: 46), mas Xerxes empurrou-a com força e ameaçou dar-lhe um murro. Lourença sentiu-se profundamente infeliz,

Olhou para Xerxes e pôs os olhos no céu, como as santas prontas para o martírio, e disse assim:

- Perdoai-lhe, Senhor, que não sabe o que faz...

Isto teve um efeito esquisito em Xerxes. Fingiu que estava ali por estar (...). Daí para diante nunca mais olhou para Lourença direito, e ela achou que nunca mais eram amigos ou inimigos na vida (DR: 46).

O narrador parece irónico ao descrever a atitude de Lourença comparando-a a uma santa que se preparava para o suplício, bem como ao utilizar uma frase semelhante à do Evangelho dita por Cristo durante o seu próprio martírio. Ainda assim, Lourença parece estabelecer uma aliança com o divino; de tal forma que Xerxes se mostra intimidado, dominado e nunca mais se atreve a enfrentá-la.

Posteriormente, sem que o narrador apresente as razões ou as circunstâncias, Xerxes deu um tiro a Falco, que teve de “ir curar-se ao hospital” (DR: 55). Esta personagem mostra uma facilidade para o crime sem que haja uma explicação para a

violência das suas ações. O narrador “relata a ocorrência de crimes como acontecimentos que decorrem de uma banalização da prática do mal”; mas “não se ocupa a representá-los, o que quer dizer que não lhes dá relevo na construção da trama narrativa” (Lopes, 1992: 93).

Segundo Silvina R. Lopes,

Nos vários romances de Agustina Bessa-Luís em que as personagens apresentam uma facilidade para o crime que aparece fora de qualquer explicação e está além de qualquer comentário, o que se expõe é o mal como deterioração dos laços humanos e retorno ao estado primitivo da violência cega. São os novos átridas que as comunidades geram espontaneamente (1992: 69).

Artaxerxes parece ser esse novo *átrida* que opta por fugir de casa para não ter de enfrentar a censura e o castigo da sua família e da pequena comunidade rural onde vivia.

5.4.4. A incomunicabilidade

O tema da incomunicabilidade, presente em Agustina Bessa-Luís, consiste em “admitir a existência de uma linguagem privada, a linguagem do vivido, a das impressões pessoais, e de conceber a necessidade de tradução, e a intradutibilidade para a linguagem comum” (Lopes, 1992: 23). Esta incomunicabilidade resulta dos pensamentos e sentimentos que cada indivíduo desenvolve sobre a realidade e as suas vivências pessoais; resulta também das reflexões e das capacidades de atenção e de interpretação do mundo.

Lourença, em *Dentes de Rato*, depara-se com essa dificuldade de comunicação. Os outros não compreendem o seu espírito curioso e reflexivo sobre as coisas que a rodeiam e sobre o mundo real ou imaginário que a envolve e interessa:

- Se tivesses um génio dentro duma garrafa davas-lhe liberdade? – Falco pensou um pouco.
- Qual génio? És parva – disse ele.
Nunca se entendiam em conversas daquelas. É muito difícil ser-se íntimo dum irmão ou duma irmã (DR: 12).

Agustina Bessa-Luís sente, ela própria, essa incomunicabilidade nas reflexões e questões que coloca aos outros, uma vez que eles não conseguem acompanhar o seu espírito curioso e activo:

A curiosidade faz-me reflectir, procurar respostas, às vezes através de coisas insignificantes. Da minha parte há tal vivacidade nas minhas reflexões que as pessoas com quem as partilho, não me conseguem acompanhar. Eu penso, indago, vou por aí fora. Já penso desde os quatro anos de idade. É por isso que os filósofos me interessam muito quando interrogam (Internet 10).

A Lourença de *Dentes de Rato* é uma criança com capacidades excepcionais que “sabia de mais” (DR: 18) e que, antes de ir para a escola, “lia o jornal sem que ninguém adivinhasse” (DR: 15). As histórias infantis não lhe interessavam: “só as crianças atrasadas podiam gostar daquilo” (DR: 16). Lourença assemelha-se a Agustina que “aos quatro anos já tem uma relação estreita com as letras” (Leme, 2009: 44). Estas capacidades inatas de aprendizagem e interpretação resultam na incomunicabilidade com os outros que são incapazes de acompanhar essa aptidão extraordinária de reflexão e indagação das ideias e do mundo.

6. UMA ANÁLISE DA OBRA *A MAIOR FLOR DO MUNDO*¹⁸, DE JOSÉ SARAMAGO

6.1. Uma história escrita para crianças

A obra *A Maior Flor do Mundo*, cuja 1ª edição foi publicada em 2001, foi escrita para crianças por José Saramago.

Esta obra apresenta características específicas da literatura infantil: trata-se de uma história muito curta, escrita “com palavras muito simples” (MFM); a personagem principal é uma criança (um menino), facto que a aproxima dos seus leitores; a história tem um final feliz, ou seja, o herói é recompensado pela sua atitude solidária, corajosa e heróica, obtendo o respeito de todos. Outra característica específica da literatura infantil é a ilustração realizada por João Caetano, que nesta obra tem um enorme destaque pois ocupa o fundo de todas as páginas. É uma ilustração que enriquece o texto acrescentando-lhe pormenores (envolvidos de subjectividade) que estimulam a imaginação do leitor ao cruzar elementos e informações diversas: a pintura, que parece feita em tela, é entrecortada por colagens e pequenas informações e detalhes que exigem algum cuidado interpretativo. Como exemplo, destacamos a ilustração em que o menino é encontrado adormecido debaixo da pétala da grande flor: as pétalas são recortes do mapa-mundo e a altura do seu caule é destacada com uma fita métrica.

Outro aspecto interessante da ilustração é o facto de o escritor se assemelhar a José Saramago, o que reforça a ideia de que o narrador é simultaneamente o autor do texto. Em síntese, parece-nos que neste caso não é a ilustração que se articula harmoniosamente com

¹⁸ A edição da obra que usaremos no nosso estudo é a seguinte: *A Maior Flor do Mundo*, Lisboa, Caminho, 2002. Ao longo deste capítulo, as citações retiradas da obra *A Maior Flor do Mundo* serão assinaladas apenas com MFM. Esta obra não está paginada, por esse facto, as citações não serão acompanhadas do número de página.

o texto, mas o contrário: o texto articula-se harmoniosamente com a ilustração, tal é a importância e a riqueza de pormenores que esta acrescenta à história.

Seguindo a metodologia definida na introdução, iremos analisar a obra *A Maior Flor do Mundo* procurando nela marcas específicas que caracterizam a obra para adultos de José Saramago: o narrador; os processos de escrita; a acção; as temáticas.

6.2. Marcas discursivas

6.2.1. O narrador

As obras de José Saramago são narradas num “tom conversacional” (Moutinho, 1999: 85), no qual reside “a famosa cumplicidade narrador-leitor” (Seixo, 1989: 37). Essa cumplicidade “é uma das marcas dominantes de toda a sua obra” (Seixo, 1987: 7) e reside no *diálogo* do narrador com o leitor tal como acontece com os contadores de histórias.

Agripina C. Vieira considera que,

para falar do narrador saramaguiano, precisamos de desenvolver o conceito, de forma a podermos aceder à sua imensa riqueza. Proponho pois que seja desdobrado segundo as funções que vai desempenhando ao longo da narração, assumindo-se multifacetado, polifónico e multifuncional: é aquele que vê, observa, comenta, interpreta, relata e escreve. Perante tal personagem, compreende-se que falar em «narrador» seja insuficiente porque redutor: por isso passo a utilizar as designações de focalizador, narrador e autor-narrador (1999: 383).

O narrador onisciente confunde-se com o autor através das diversas funções que desempenha: não se limita a narrar os acontecimentos, entrecorta-os frequentemente com comentários, observações, reflexões, o que lhe dá uma dimensão complexa assente na sua multiplicidade de competências. Ainda segundo Agripina C. Vieira, o narrador revela “uma estranha vontade de ser visto e sobretudo (re)conhecido”, o que reflecte uma “intenção do autor de se inscrever no texto” (1999: 384); de marcar a sua presença através

dos comentários que introduz ao longo da obra. Pode-se, assim, afirmar que “o narrador assume sempre o papel do escritor” (Vieira, 1999: 384) ou vice-versa, uma vez que o autor é, segundo Saramago, indissociável da obra, é a essência do livro: “o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor” (Arnaut, 2008: 89). Saramago declara numa entrevista ao jornal *Público*, que, para além da história, das personagens, das ideias, o livro leva consigo o seu autor, não o seu narrador:

Eu não sei quem é o narrador ou só o sei se o identificar com a pessoa que eu sou. (...) Aquilo que eu procuro é uma fusão do autor, do narrador, da história que é contada, das personagens, do tempo em que eu vivo, do tempo em que se passam todas essas coisas num discurso globalizante em que cada um desses elementos tem uma parte igual (Arnaut, 2008: 150).

Saramago considera-se simultaneamente o autor e o narrador dos seus livros ao mesmo tempo que enfatiza as marcas que o escritor deixa na sua obra. O leitor poderá, inclusive, ser movido por uma “secreta esperança de descobrir no interior do livro – mais do que a história que lhe está a ser narrada – a pessoa invisível mas omnipresente do seu autor” (Arnaut, 2008: 88). Assim sendo, o leitor poderá revelar-se mais interessado em encontrar o que o autor deixou ficar de si na obra que escreveu do que em acompanhar os acontecimentos narrados. Saramago refere ainda que “um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor” (Arnaut, 2008: 88); contudo, segundo as suas próprias palavras, as suas obras não são autobiográficas. Saramago refere que é “o menos autobiografista dos romancistas, à excepção do *Manual de Pintura e Caligrafia*” (Arnaut, 2008: 130).

Na curta obra escrita para crianças que agora nos propomos analisar, o narrador assume-se como o autor do texto: estas duas entidades (narrador e autor) fundem-se numa só. É interessante verificar que a própria ilustração contribui para esse facto ao representar um escritor fisicamente semelhante a José Saramago.

O narrador inicia o seu discurso com uma reflexão sobre aquilo que deve ser uma obra escrita para crianças: “As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas” (MFM). O narrador comenta, assim, uma das suas principais preocupações ao escrever esta obra para um público específico, cujas capacidades linguísticas ainda se encontram em fase de desenvolvimento, preocupação esta que se relaciona com a selecção de um vocabulário simples.

Seguidamente, num tom de cumplicidade com o leitor, o narrador-autor assume as suas limitações enquanto escritor de obras infantis: “Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender, e tenho pena” (MFM). Explica que, para além da preocupação com o vocabulário, o escritor terá de ter “um certo jeito de contar, uma maneira muito certa e muito explicada, uma paciência muito grande” (MFM). Este narrador admite faltar-lhe a paciência para escrever para crianças pelo que pede desculpa, criando-se assim, uma proximidade cúmplice com o leitor, aumentada com o facto de este *falar* na primeira pessoa. O narrador continua a lamentar a sua falta de jeito para escrever histórias infantis, o que justifica a curta extensão da obra e a simplicidade da diegese: “Se eu tivesse aquelas qualidades todas, poderia contar, com pormenores, uma linda história que um dia inventei, mas que, assim como a vão ler, é apenas o resumo de uma história, que em duas palavras se diz...” (MFM). Este narrador assume de facto o papel do escritor que, por sua vez, deixa a sua marca no texto ao dar-se a conhecer, expondo as suas limitações e intenções pessoais.

Tal como nas suas histórias para adultos, o narrador de Saramago interrompe a narrativa e conversa com o leitor, inserindo comentários: “Agora vão começar a aparecer algumas palavras difíceis, mas, quem não souber, deve ir ver no dicionário ou perguntar ao professor” (MFM).

Nesta obra, para além da *fusão* do autor e do narrador, há também a fusão dos espaços do livro e da história: “Logo na primeira página, sai o menino pelos fundos do quintal” (MFM). O narrador cruza o espaço do livro (primeira página) com o espaço da história (fundos do quintal), facto que confirma o discurso globalizante referido por Saramago.

Outra característica que distingue o discurso saramaguiano é o “tom sentencioso e a tendência moralizante (ou, pelo menos, judicativa)” (Seixo: 1987, 22) do narrador. Também em *A Maior Flor do Mundo*, o narrador conclui a pequena narrativa com uma moral, ou seja, com a ideia que sintetiza a mensagem que a história do menino pretende transmitir: “as pessoas diziam que ele saíra da aldeia para ir fazer uma coisa que era muito maior do que o seu tamanho e do que todos os tamanhos. E essa é a moral da história” (MFM).

6.2.2. Processos de escrita

José Saramago refere o seguinte sobre o seu discurso narrativo:

todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual o dito se destina a ser ouvido. Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não precisa de pontuação, fala com se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos do músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras (Arnaut, 2008: 87).

Saramago explica, desta forma, o motivo pelo qual reduziu o uso dos sinais de pontuação nos seus textos: vê-se a si próprio como um narrador que conta as histórias oralmente, utilizando a entoação e a expressividade como substitutas da pontuação.

Esta perspectiva do autor explicará o estilo do seu discurso marcado pelo “exacerbamento da parataxe (...) que se concretiza na abundância da virgulação e na integração do discurso dialogal na mancha seguida do texto, suprimindo grande parte dos

pontos e dos parágrafos” (Seixo, 1987: 46). Estas características traduzem-se num “texto muito cerrado, denso, onde o diálogo e discurso do narrador se imiscuem, onde é difícil separar as falas das personagens umas das outras, onde a maior parte dos sinais emotivos de pontuação (...) se excluem” (Seixo, 1987: 46).

O texto das obras para adultos apresenta-se, assim, muito compacto; nele, os discursos das personagens e do narrador cruzam-se, sendo a vírgula o sinal de pontuação privilegiado: o que exige do leitor alguma atenção e exigência na descodificação da mensagem.

Contudo, o livro *A Maior Flor do Mundo* distingue-se, em termos formais, do resto das obras do autor: as frases são curtas, pontuadas de uma forma convencional com toda a diversidade de sinais. Este aspecto clarifica o discurso e simplifica a leitura do texto o que nos leva a crer que Saramago teve em conta o leitor, ainda imaturo, para o qual esta obra se destina: a criança.

Para além das características peculiares do discurso saramaguiano, há outros aspectos que caracterizam os processos de escrita deste autor. Isabel Moutinho refere que a partir do diálogo cúmplice que o narrador estabelece com o leitor:

nasce sem dúvida o gosto do romancista pelos apartes moralistas e pelas intervenções omniscientes da voz narradora. Já nelas se encontra também o hábito de recorrer a provérbios e aforismos e de subverter frases feitas e lugares comuns (...) bem como o gosto pela enumeração tão característica na prosa de Saramago (1999: 85).

Nesta curtíssima obra não se verifica o recurso a provérbios ou aforismos por parte do narrador, contudo, há aquilo que pensamos ser a subversão de frases feitas. Durante a deambulação da personagem principal desta história, o narrador refere o seguinte: “Dali para diante, para o nosso menino, será só uma pergunta sem literatura: «Vou ou não vou?» E foi” (MFM). O facto do narrador referir que se trata de uma questão *sem literatura*, leva-nos a pensar que esta teve origem numa outra considerada como tal. Assim, a pergunta “Vou ou não vou?” assemelha-se, em termos de forma, à eterna questão colocada numa

peça de Shakespeare, por Hamlet, “Ser ou não ser ...”; contudo em termos de sentido, esta frase assemelha-se ao poema *Cântico Negro*, de José Régio quando o sujeito poético diz:

Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...
Se ao que busco saber nenhum de vós responde
Por que me repetis: "vem por aqui!"?

Esta personagem de *A Maior Flor do Mundo* deixa-se levar pelos seus próprios passos, numa caminhada solitária, seguindo a sua vontade de continuar a explorar o (seu) mundo.

Ao caracterizar a escrita saramaguiana, Maria Alzira Seixo refere:

Nascimento da palavra, encontro da palavra, recriação do quotidiano numa dimensão estética original, eis uma das preocupações de José Saramago; e sempre na sua obra podemos sentir este fascínio pela novidade que surge de uma revelação fortuita que se desprende da rotina, este encanto pela palavra poética singular inexplicavelmente (artisticamente) arrancada à comunicação de todos os dias (1987: 25).

Ao lermos *A Maior Flor do Mundo* sentimos que as palavras desta autora também se aplicam a esta obra infantil, naquilo que se refere à palavra poética ou à revelação fortuita que surpreende pela imprevisibilidade, nomeadamente na seguinte transcrição: “Deu-se o menino ao trabalho de subir a encosta, e quando chegou lá acima, que viu ele? Nem a sorte nem a morte, nem as tábuas do destino... Era só uma flor” (MFM). Depois do enorme esforço do menino em subir aquela encosta, o narrador revela ao leitor que, contrariamente ao que seria de esperar, nada de extraordinário foi encontrado, no entanto é aí que reside a surpresa. Antes de fazer essa revelação, o narrador alerta para a simplicidade do que iria encontrar e fá-lo brincando com os sons (sorte/ morte), utilizando a repetição do advérbio ‘nem’ e usando ideias algo inusitadas, mas que encerram muito mistério como: a sorte, a morte ou as tábuas do destino. A *palavra poética* surge, assim, através dos recursos que acabámos de enumerar, mas também através do hipérbato que aparece nesta obra com

alguma frequência¹⁹ (“Deu-se o menino ao trabalho”); da antítese (“um silêncio que zumbia”); de expressivas adjectivações e comparações que despertam os sentidos do leitor para os sons, os cheiros, as cores e as formas da Natureza que rodeia o menino:

Resolveu cortar a direito pelos campos, entre extensos olivais, ladeando misteriosas sebes cobertas de campainhas brancas, e outras vezes metendo por bosques de altos freixos onde havia clareiras macias sem rasto de gente ou bicho, e ao redor um silêncio que zumbia, e também um calor vegetal, um cheiro de caule sangrado de fresco como uma veia branca e verde (MFM).

A *palavra poética* surge, nesta história, de uma forma ainda mais óbvia no momento em que esta é contada ao ritmo cadenciado da poesia, por estar escrita em verso:

Desce o menino a montanha,
Atravessa o mundo todo,
Chega ao grande rio Nilo,
No côncavo das mãos recolhe
Quanto da água lá cabia
Volta o mundo a atravessar
(...) (MFM).

José Saramago diz que há, nos seus romances, “mais coisas essencialmente poéticas que na poesia”²⁰ (Arnaut, 2008: 126) porque surgem espontaneamente sem os condicionamentos da preocupação construtiva do poema. O autor clarifica esta ideia ao acrescentar que “a poesia é fabricadamente poesia” (Arnaut, 2008: 126), enquanto que os

afloramentos poéticos que surgem e que qualquer leitor encontra, reconhece e define ou classifica como tal, surgem no próprio fluxo narrativo com espontaneidade; quer dizer, quando eu falava de essencialidade poética, é porque nela não há fabricação: há aparição (Arnaut, 2008: 126).

6.2.3. A Acção

Na obra de José Saramago, a

acção, extremamente rarefeita, é entrecortada por excursos variados preenchidos por elucubrações reveladoras do enciclopédismo do narrador (...). Mas a acção é também pontuada por interpelações, (...) através das quais o narrador simula reforçar a cumplicidade com o leitor (Neves, 1999: 127).

¹⁹ Margarida Braga Neves refere que a “apetência pelo hipérbato” se tornou “comum na obra saramaguiana” (1999: 124) subsequente à colectânea de contos *Objecto Quase*.

²⁰ Esta citação surge numa resposta a uma questão colocada por Carlos Reis a José Saramago, na obra: *Diálogos com José Saramago* (1998), Caminho, Lisboa.

O papel interventivo do narrador saramaguiano faz com que a acção ocupe um espaço relativamente reduzido na narrativa, ao ser frequentemente interrompida pelas suas divagações que, muitas vezes, se detêm em meditações profundas sobre os mais diversos assuntos e, ainda, pelo *diálogo* que estabelece frequentemente com o leitor.

Em *A Maior Flor do Mundo*, esta característica específica da obra de Saramago mantém-se: os dois primeiros parágrafos deste livro destinam-se a explicar as limitações do narrador/autor enquanto escritor de obras para crianças. Entretanto, a acção é frequentemente interrompida por comentários e interpelações do narrador, que dá esclarecimentos e aconselha o leitor. Depois de concluída a narração da acção, os últimos dois parágrafos da obra são dedicados, mais uma vez, às reflexões do narrador sobre a história que contou.

A acção desta obra centra-se na deambulação de um menino por espaços desconhecidos que, a certa altura, decide salvar uma flor que está a morrer de sede. Para o fazer, o menino apercebe-se de que o rio estava longe, mas

Não importa.
Desce o menino a montanha,
Atravessa o mundo todo,
Chega ao grande rio Nilo,
(...)
Vinte viagens cá e lá,
Cem mil viagens à Lua (MFM).

O percurso do menino entre a montanha e o rio altera-se e transforma-se: ocorre uma desfocagem do espaço e as inúmeras viagens passam a ser feitas pelo mundo e até à Lua, passando a história a ser contada no domínio da hipérbole para a qual remete o próprio título. O menino realizou “uma coisa que era muito maior do que o seu tamanho e do que todos os tamanhos” (MFM); realizou algo que estaria para além das capacidades de qualquer homem, mas ainda assim não desistiu de salvar aquela flor. Nesta história, o menino é recompensado pela sua acção grandiosa, tanto pela flor que o protege maternalmente com a sua grande pétala perfumada, como pelas pessoas da aldeia que o

rodeiam “de todo o respeito, como obra de milagre” (MFM). Os finais felizes e a recompensa das personagens pelos seus feitos são aspectos que caracterizam a literatura infantil, por serem do agrado dos pequenos leitores que se identificam com o herói da história.

Segundo Fernando Fraga de Azevedo, este pequeno conto apresenta “signos vários que remetem simultaneamente para a hipérbole e para o maravilhoso” (2002: 4). O tamanho da flor (a maior flor do mundo), as cem mil viagens feitas pelo menino pelo mundo todo e pela Lua, o rio que é a certa altura denominado de Nilo: todos estes elementos nos remetem para a hipérbole. Contudo, remetem-nos também para o maravilhoso por se tratarem de factos inexplicáveis de forma racional. Há ainda outros aspectos que nos remetem para o (conto) maravilhoso: trata-se de uma história muito curta cujo herói é um menino humilde que, durante a sua viagem, ultrapassa obstáculos grandiosos; no final é recompensado pela sua persistência e bondade e pelas suas capacidades excepcionais.

Apesar dos aspectos que acabámos de enumerar, não podemos deixar de referir que a acção extraordinária realizada pelo menino se enquadra “na ficção de Saramago, sempre virada para acontecimentos excepcionais” (Seixo, 1989: 34); facto que aproxima esta pequena obra das restantes escritas para adultos. Para além disso, Margarida Neves refere que Saramago “efectua sucessivas incisões no conhecimento do real, que por vezes surge desfocado e distorcido, dando origem a uma espécie de hiper ou sobre-realidade” (1999: 120), o que poderá explicar a grandiosidade súbita dos percursos e do espaço em que o menino se movimenta.

6.3. As temáticas

Em *A Maior Flor do Mundo* encontramos um tema central na obra de Saramago: a viagem que resulta da deambulação empreendida pelas personagens. Maria Alzira Seixo refere que “essa deambulação, (...) aponta o tema da viagem, de feição alegórica, central em toda a sua obra” (1987: 31).

Nesta obra infantil, o menino vagueia primeiramente nos campos que rodeiam a sua casa, mas acaba por tomar a decisão de se aventurar sozinho através do desconhecido. Esta viagem da personagem tinha sido previamente anunciada pelo narrador onisciente ao referir: “o meu herói menino tem as suas aventuras aprazadas fora da sossegada terra” (MFM). Esta informação antecipada do narrador faz-nos lembrar uma afirmação de Saramago: “a vida verdadeira está noutra lado” (Viegas, 1998: 32), frase esta que poderá explicar a motivação das personagens em iniciar uma viagem sem rumo definido, para um lugar que desconhecem.

Segundo Margarida B. Neves,

em *O Conto da Ilha Desconhecida*, a necessidade vital de movimento, a necessidade de navegar rumo ao desconhecido sentida pelo protagonista (...), surge como reacção não a uma necessidade de fuga a uma realidade ameaçadora ou alienante, mas a um apelo íntimo de índole metafísica em que, fora de si, cada um se busca a si mesmo: «quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou quando nela estiver, Não o sabes, se não saís de ti, não chegas a saber quem és» (1999: 138, 139).

Consideramos que há intertextualidade entre este conto e a história contada em *A Maior Flor do Mundo*, nomeadamente no que toca ao comportamento das personagens principais das duas obras. Ambas sentem o apelo de realizar uma viagem, respondendo a um necessidade interior de se conhecerem verdadeiramente a si próprios e ao mundo que os envolve, o que faz desta deambulação uma alegoria do conhecimento.

N’ *O Conto da Ilha Desconhecida*, o protagonista ruma em direcção a uma ilha e, na história que agora analisamos, o menino, a certa altura, avista uma colina que se assemelha a uma ilha: “agora havia uma charneca rasa, de mato ralo e seco, e no meio dela

uma inóspita colina redonda como uma tigela voltada” (MFM). A colina (redonda como uma tigela voltada) sobressaindo numa charneca rasa, sugere-nos o avistamento de uma ilha no meio do mar. Uma das personagens d’ *O Conto da Ilha Desconhecida* refere: “todo o homem é uma ilha” (Neves, 1999: 139), e o protagonista dessa obra acrescenta que, para conseguirmos ver uma ilha, temos que sair dela. Assim, estas personagens, ao procurarem esse lugar desconhecido, buscam a sua própria identidade, e só a encontrarão quando avistarem a *ilha* que procuram, ou seja, quando saírem de si.

Esta busca do conhecimento surge associada à convicção de que cada ser humano apenas se conhece verdadeiramente quando realiza uma acção na qual se empenha totalmente. Nas crónicas *Deste Mundo e do Outro*, citadas por Isabel Moutinho, pode ler-se:

«Ninguém sabe nada de si antes da acção em que tiver de empenhar-se todo» revelando-se já duas preocupações dominantes do autor nestes volumes – a do conhecimento, que Maria Alzira Seixo identifica como recorrente e fundamental na obra do escritor (num mesmo sentido: conhecimento de si mesmo, de feição helenística, entrelaçado com o conhecimento do mundo em volta); e a da acção, correspondente a uma estética do empenhamento, por convicção própria e herança do neo-realismo (1999: 82, 83).

Assim, o autoconhecimento só é possível quando enfrentamos desafios ou situações novas e inesperadas que põem à prova os nossos limites e que expõem as nossas capacidades ou qualidades extraordinárias ou banais. Em *A Maior Flor do Mundo*, o herói menino empenhou-se verdadeiramente na salvação daquela flor, realizando uma acção extraordinária, um acto heróico que estava muito para além das suas forças: “uma coisa que era muito maior do que o seu tamanho e do que todos os tamanhos” (MFM).

Conclui-se, portanto, o seguinte: “o projecto literário de Saramago constitui-se, sobretudo, num processo de busca de identidade do homem, visando o escritor, através da literatura, tornar o homem mais humano” (Martins, 1999: 98). Ainda segundo Adriana A. de P. Martins, “o facto das personagens não terem nome é um indício dessa busca de identidade individual que, nem por isso, deixa de ser colectiva” (1999: 97, 98). Em *A*

Maior Flor do Mundo, a personagem solitária sobre a qual se centra toda a acção também não tem nome, é apenas denominada de *menino*, sendo que “este *anonimato individualizado* vem a ser uma das características das personagens saramaguianas” (Costa, 1999: 210).

A propósito do romance *A Jangada de Pedra*, Maria Alzira Seixo refere que este, para além de ser “uma alegoria da criação (...), é também uma alegoria do conhecimento” (1987: 53).

Também *A Maior Flor do Mundo* é uma alegoria do conhecimento: de si próprio e do mundo que envolve o menino. É a busca da sua identidade individual que o impele a encetar uma viagem solitária em direcção ao desconhecido e a empenhar-se numa acção difícilíssima de concretizar, mas que envolvia um objectivo muito simples: salvar uma flor de morrer de sede.

Na nossa opinião, é também uma alegoria da criação: criação de laços com os outros; a criação de uma amizade a partir de uma acção de solidariedade sincera e desinteressada. O menino, depois da sua acção heróica, adormeceu exausto sob a flor. Quando foi encontrado pelos adultos, viram que “Sobre ele, resguardando-o do fresco da tarde, estava uma grande pétala perfumada, com todas as cores do arco-íris” (MFM).

Esta história, talvez por ser escrita para crianças, tem um final feliz; o menino é recompensado pela sua acção extraordinária: é “levado para casa, rodeado de todo o respeito, como obra de milagre” (MFM). Essa acção traz-lhe o apreço, a veneração de todos porque ele fez uma coisa muito maior “do que todos os tamanhos” (MFM); valorizando-se, assim, explicitamente a solidariedade.

6.4. A problemática da versão

Em *A Maior Flor do Mundo* surge uma ideia que atravessa a obra de Saramago e que se prende com a possibilidade de todas as narrativas poderem ser contadas de outra forma, sendo possível haver várias versões para a mesma história. Segundo Agripina C. Vieira, “a problemática da versão – uma constante da escrita de Saramago – surge em *Levantado do Chão* naquela frase emblemática que ganha honras de *Leitmotiv* de toda a sua obra: «Mas tudo isto pode ser contado de outra maneira»” (1999: 14).

No final do pequeno conto *A Maior Flor do Mundo*, o narrador dialoga com o leitor para, mais uma vez, se desculpar pela sua falta de jeito para escrever histórias para crianças e aproveita para o incentivar a contar aquela mesma história:

Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão **contá-la de outra maneira**, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber contar histórias para crianças...

Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lêes, mas muito mais bonita?... (MFM. O destaque é nosso.).

José Saramago não deixou de incluir nesta pequena obra uma problemática que atravessa a sua restante obra para adultos, repetindo as mesmas palavras e a mesma ideia.

7. CONCLUSÃO

7.1. Literatura infantil

A primeira fase do trabalho incidiu na procura de respostas para a primeira pergunta a que nos propusemos responder: que características definem a literatura infantil e juvenil actual? Seremos breves nas conclusões deste ponto pois ele serviu, essencialmente, de fundamentação teórica para o nosso estudo.

Concluimos que a literatura destinada aos mais jovens sofre ainda de um problema de legitimação, sendo considerada menor comparativamente às obras escritas para adultos, apesar do volume de livros publicados e vendidos anualmente. Entre os motivos que sustentam esta ideia está a aparente simplicidade da sua forma e do seu conteúdo e a convicção de que esta literatura tem como principal objectivo divertir os seus leitores, o que contrasta com as preocupações literárias dos livros para adultos.

Apesar desse problema de legitimação, é inquestionável o papel determinante que os livros infantis e juvenis desempenham na formação dos seus leitores: desenvolvendo a literacia, criando hábitos de leitura, promovendo a socialização e o seu desenvolvimento intelectual, etc. Sabe-se, inclusive, que as crianças devem ter contacto com os livros o mais cedo possível: ainda como pré-leitura; facto que promoverá o seu sucesso educativo.

Esta literatura obedece a um conjunto de *normas e signos* próprios que a distinguem dos restantes tipos literários: apresenta um texto de extensão mais reduzida, uma linguagem que se adequa às competências linguísticas do seu receptor, uma maior simplicidade na diegese, conta frequentemente com a presença da magia e do fantástico nas suas histórias. O protagonista destas obras é, muitas vezes, uma criança ou jovem com quem o leitor se identifica. Outras personagens sempre do agrado destes leitores são os animais antropomorfizados; as crianças e os jovens aderem igualmente com agrado à

humanização de plantas ou objectos inanimados. Associados à função lúdica e estética deste subsistema literário surgem a ilustração e os jogos de sons e de sentido que visam, não só divertir o leitor, mas também estimular a sua imaginação, o seu sentido estético e crítico, a sua criatividade.

Actualmente, esta literatura engloba diferentes géneros literários que abordam uma enorme diversidade de temas nos mais variados estilos. Para além das temáticas que reflectem a época e a sociedade que nos envolve, continuam a surgir obras que recriam textos muito antigos: narrativas tradicionais, velhos mitos, grandes clássicos da literatura. Atendendo ao papel formativo, pedagógico e de socialização que esta literatura desenvolve junto dos seus leitores, devem evitar-se temas que promovam a negação de valores universais ou da dimensão humana.

Cabe aos adultos o dever de proporcionar aos mais jovens uma literatura de qualidade, permitindo-lhes experiências enriquecedoras que promovam o seu desenvolvimento global.

7.2. Estudo contrastivo de tipologias literárias

Este estudo centrou-se na análise contrastiva de duas tipologias literárias – a literatura para adultos e a literatura para crianças –, procurando encontrar analogias e diferenças existentes entre as obras de grandes autores escritas para crianças e a sua restante obra para adultos. Procurámos, assim, encontrar algumas respostas para a segunda pergunta: o que é que muda na obra infantil e juvenil escrita por grandes autores em relação ao resto da sua obra?

No caso de Aquilino Ribeiro, as obras *Romance da Raposa* e *O Malhadinhas* apresentam, nos aspectos estudados, mais analogias entre si do que diferenças, sendo que o

autor não fez concessões significativas em termos de simplificação da obra destinada às crianças. As duas narrativas enquadram-se no género literário da novela; são ambas contadas por episódios que não apresentam uma efectiva relação de causalidade entre si, mas cuja acção, narrada de forma linear, se centra nas aventuras dos protagonistas: Malhadinhas e Salta-Pocinhas. Estas duas personagens aparentemente tão distintas apresentam características comuns, nomeadamente aquelas que as aproximam do herói pícaro.

Tal como em outras obras para adultos de Aquilino, também estas personagens apresentam marcas idiossincráticas do seu autor: a valorização da liberdade, a rebeldia perante os poderes instituídos e os abusos dos mais fortes e poderosos, o individualismo baseado na aversão às relações de poder entre os homens. A crítica social está, assim, implícita nas duas obras e explícita n' *O Malhadinhas* com a crítica frontal do protagonista aos abusos da classe governante.

As duas novelas decorrem no mesmo espaço: nas serranias da Beira Alta (as terras do Demo); havendo uma forte presença da Natureza em ambas. Os conhecimentos de Aquilino permitem-lhe descrever expressivamente a paisagem recorrendo a sinestésias que transportam o leitor para o espaço que envolve as personagens e alertar o homem para os efeitos nefastos que este exerce nos ambientes naturais.

Aquilino, como grande animalista literário, soube dar vida aos animais que povoam as duas novelas, principalmente aos de *Romance da Raposa*, onde as personagens são, tal como nas fábulas ou contos tradicionais, animais antropomorfizados mas que, neste caso, mantêm as suas características originais. Este facto permite-nos acompanhar o dia-a-dia dos animais bem como a sua luta pela sobrevivência, o que atribui à obra um realismo de feição pedagógica. Estas personagens que, ora se comportam como humanos, ora se

comportam como animais fascinam o jovem leitor que adere com entusiasmo à fantasia que lhes está associada, facto que estimula sobremaneira o imaginário infantil.

Outro aspecto que aproxima as duas obras são os temas sempre presentes em Aquilino: o amor pela vida e pela liberdade, a aceitação das fraquezas humanas e a ausência de castigo, a velhice e a conseqüente degradação humana. O amor passionai comum nas obras para adultos está presente na novela *O Malhadinhas*, mas ausente do *Romance da Raposa*: uma diferença provavelmente relacionada com a tipologia literária das duas obras.

A linguagem popular, coloquial que Aquilino Ribeiro transpôs para os seus livros está igualmente presente nestas duas novelas. Uma dessas marcas é a *linguagem religiosa*, ou seja, expressões de cunho religioso presentes na linguagem popular e ainda referências a crenças, festas sacras, santos, etc. Enquanto que, na obra para adultos, estas referências são constantes, no *Romance da Raposa*, são utilizadas de forma circunstancial.

N' *O Malhadinhas*, a linguagem popular de cariz regional própria do homem rústico e do modo de vida da aldeia está presente nos provérbios, nos ditos populares, nos termos próprios da região e ainda nas expressões populares que, em alguns casos, poderão surpreender pelo vulgarismo e rusticidade.

No *Romance da Raposa*, encontramos expressões populares com carácter oral e familiar, mas os provérbios, as expressões demasiado rústicas ou o calão estão ausentes desta obra. Pensamos que Aquilino optou por uma linguagem mais depurada: afastando-se de um discurso acentuadamente regional e excluindo termos que pudessem de alguma forma contrariar a vertente pedagógica de uma obra destinada às crianças.

Nesta obra infantil, Aquilino soube explorar com maestria o carácter lúdico do texto ao nível da sua forma e do seu conteúdo. Os jogos de sons são proporcionados através de homeoteleutos, de expressivas comparações e metáforas em prosa rimada, da

acumulação de verbos, de onomatopeias, de palavras insólitas... N' *O Malhadinhas*, encontramos também alguns jogos de sons: onomatopeias, provérbios em prosa rimada, interjeições, marcas de oralidade; mas não apresentam o carácter lúdico dos da obra infantil. Contudo, o lúdico associado ao conteúdo do texto, proporcionado através do humor e da ironia, está bem presente nas duas obras, sem que haja, na nossa opinião, uma que se destaque em relação à outra: ambas divertem o leitor através das peripécias vividas pelos seus aventureiros protagonistas.

Assim, a obra infantil de Aquilino Ribeiro mantém as características essenciais, específicas que o distinguem enquanto autor, no entanto, este soube utilizar com inteligência signos e normas próprias deste subsistema literário: a escolha das personagens, o lúdico associado aos jogos de sons e de sentido, a ilustração. As personagens transpõem esta obra infantil para o campo do imaginário, do fantástico sendo este, talvez, o aspecto mais distintivo em relação à sua obra para adultos.

Analisámos seguidamente a obra infantil *Dentes de Rato* de Agustina Bessa-Luís, comparando-a com elementos que distinguem a restante obra da autora. Apesar de se tratar de uma narrativa menos extensa que os seus romances para adultos, as características que individualizam e diferenciam Agustina enquanto escritora mantêm-se.

Em *Dentes de Rato*, encontrámos analogias nas marcas discursivas referentes à desordem da narrativa: não se trata de uma história linear, mas antes de quadros que focam figuras e ambientes que surgem a partir de uma memória, de uma percepção ou da imaginação do narrador. A narração é descontínua, não obedece a uma lógica temporal, sendo frequentemente interrompida por fragmentos que dispersam os elementos que unificam a intriga. Associados à desordem da narrativa e à desordem do pensamento da escritora surgem os aforismos, sempre presentes na obra de Agustina. Apesar da obra se destinar a um leitor ainda inexperiente e imaturo, também em *Dentes de Rato* surge o

aforismo em jeito de fragmento que sintetiza o saber adquirido pela personagem principal através das experiências que vai vivenciando no seu dia-a-dia.

Outra marca pessoal de Agustina enquanto escritora é o seu narrador que surge em *Dentes de Rato* com as mesmas características que apresenta na obra para adultos: heterodiegético, onisciente, autoritário... e que adere totalmente ao ponto de vista da protagonista. A identificação do narrador com Lourença é tão absoluta que os dois elementos parecem tornar-se num só: apesar da narração ser contada na terceira pessoa, o leitor sente dificuldade em distinguir o discurso da personagem do da voz narradora.

As personagens tipo da obra de Agustina estão presentes em *Dentes de Rato*: mulheres fortes que dominam numa sociedade matriarcal, o pai, o jogador, a actriz. Lourença representará, na nossa perspectiva, a figura da actriz, mas desempenha esse papel apenas enquanto jogo simbólico dentro do seu mundo imaginário do faz-de-conta. A escolha da personagem principal (Lourença), uma criança precoce e muito inteligente, justifica-se pelo facto de se tratar de uma obra infantil: o jovem leitor identificar-se-á com as experiências, os sentimentos e as frustrações vivenciados pela protagonista ao longo da sua infância.

Alguns temas recorrentes na obra agustiniana para adultos encontram-se igualmente em *Dentes de Rato*: o problema da identidade associado ao feminino, o mal, o apelo ao amor no feminino, a incomunicabilidade. O próprio final da narrativa coincide com o que é comum encontrar em alguns romances de Agustina: trata-se de uma alegoria inesperada, na qual Lourença, após ser visitada por uma pomba, se sente confortada e detentora de poderes extraordinários capazes de controlar os elementos da Natureza.

Podemos constatar que Agustina Bessa-Luís poucas concessões fez ao escrever esta história para crianças: manteve a complexidade narrativa que lhe é característica, as ideias e os temas peçados de subjectividade, os aforismos de difícil interpretação. Contudo,

podemos dizer que a autora simplificou esta obra, ou seja, tornou-a mais acessível aos seus jovens leitores utilizando frases curtas, um léxico menos rebuscado, reduzindo a extensão da narrativa em relação aos seus romances, o que conseqüentemente reduz a complexidade da diegese.

A Maior Flor do Mundo escrita por José Saramago foi a terceira obra analisada, na qual procurámos encontrar analogias e diferenças em relação à restante obra do autor produzida para adultos.

Apesar da simplicidade deste pequeno conto, as características que individualizam Saramago enquanto escritor são bem visíveis. As principais analogias prendem-se, nomeadamente, com as marcas discursivas: o narrador confunde-se com o autor ao entrecortar a narração com reflexões, comentários, utilizando um tom de cumplicidade com o leitor. Este narrador revela uma vontade expressa de deixar a sua marca no texto, assumindo-se como o seu autor, expondo as suas limitações enquanto escritor de livros destinados às crianças. A acção torna-se, assim, rarefeita: interrompida pelas intervenções, pelas divagações e meditações da voz narradora.

O discurso do narrador apresenta uma tendência moralizante, tal como em outras obras de Saramago: a história termina com uma moral que resume o feito extraordinário protagonizado pelo menino.

O texto das obras de Saramago apresenta-se muito compacto: o discurso do narrador mistura-se com o diálogo, sendo difícil separar as falas das personagens; uma parte considerável dos sinais de pontuação é excluída, mantendo-se a vírgula como o mais abundante. Contudo, nesta pequena obra escrita para crianças, Saramago abdicou parcialmente do seu estilo de escrita: *A Maior Flor do Mundo* apresenta frases curtas pontuadas de forma convencional, tornando as ideias mais claras e expressivas. Cremos que Saramago alterou o seu estilo pessoal de escrita por destinar esta obra

preferencialmente às crianças, optando, assim, por simplificar a descodificação da mensagem.

Saramago terá abdicado, igualmente, dos provérbios e aforismos bastante comuns na sua obra, mas manteve, segundo a nossa análise, a presença da subversão de frases feitas.

A palavra poética ou os *afloramentos poéticos* espontaneamente introduzidos nos textos narrativos de Saramago surgem igualmente neste pequeno conto: através de um jogo de sons, de recursos expressivos que despertam os sentidos do leitor para o meio que envolvia o herói e ainda pelo facto de, a certa altura, a história ser contada em verso.

Em *A Maior Flor do Mundo*, Saramago optou por um tema central na sua obra: a viagem de feição alegórica associada à deambulação das personagens. Essa viagem é, essencialmente, uma alegoria do conhecimento: a deambulação surge como uma necessidade que cada indivíduo tem de se buscar a si mesmo, ou seja, de se conhecer verdadeiramente a si próprio e ao mundo que o envolve. Mas, para que haja um verdadeiro conhecimento de si, cada pessoa deve realizar uma acção na qual terá de se empenhar totalmente; e é precisamente isso que o herói menino faz ao salvar aquela flor. Este menino é uma personagem anónima que busca a sua identidade individual, sendo esta uma das características das personagens saramaguianas.

Há ainda outro aspecto sempre presente na obra de Saramago: a problemática da versão, que surge em *A Maior Flor do Mundo* nos mesmos moldes que nos seus livros para adultos.

Dos três autores estudados, Saramago é aquele que assumidamente mais concessões efectua em termos da simplificação do texto da sua obra infantil: o vocabulário simples, a curta extensão da obra, a simplicidade da diegese, as frases curtas pontuadas de forma convencional. O autor recorreu a outras normas e signos da literatura infantil: escolheu

uma criança para protagonista; um herói próprio de um conto maravilhoso que realiza acções tão extraordinárias que não poderão ser explicadas de forma racional. Saramago recorre à fantasia para contar uma história que remete para a hipérbole; contudo, as suas obras para adultos também incluem acontecimentos excepcionais, facto que as aproxima desta pequena obra.

Assim, concluímos que as características específicas que individualizam a obra de cada um dos autores seleccionados estão presentes nos livros que escreveram para crianças: ou seja, identificamos as marcas distintivas de cada um deles nas obras que escreveram para o público infantil. Estes escritores, possuidores de capacidades excepcionais de escrita e cuja obra para adultos é considerada complexa e de difícil leitura, conseguiram, seguindo o seu estilo pessoal, criar livros infantis de qualidade.

Os desafios colocados aos mais jovens na leitura de *Romance da Raposa*, devido ao léxico diversificado e pouco usual, e de *Dentes de Rato*, pela desordem da narrativa, pela complexidade da personagem principal, pelos aforismos, serão certamente enriquecedores para o seu desenvolvimento intelectual. Pensamos também que cada uma destas obras possui qualidades capazes de estimularem e enriquecerem o imaginário dos seus jovens leitores: a fantasia existente em *Romance da Raposa* e em *A Maior Flor do Mundo*, e os mundos imaginários criados por Lourença em *Dentes de Rato* permitirão à criança ou jovem vivenciar com prazer as experiências e as aventuras dos protagonistas. As personagens fantásticas que preenchem cada um destes livros ensinarão os seus leitores a ultrapassarem os mais difíceis obstáculos, a serem criativos e corajosos no seu dia-a-dia.

Estes autores, fazendo jus à sua qualidade enquanto escritores, criaram obras infantis que respeitam a inteligência e a curiosidade da criança; que abordam temáticas que contribuem positivamente para a sua formação; que proporcionam aos seus leitores

momentos de prazer, de fruição estética através da beleza poética do discurso, do humor, dos ambientes recriados, da originalidade.

BIBLIOGRAFIA²¹

Literatura Infantil

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (1981), “Nótula sobre o conceito de Literatura Infantil” in Domingos Guimarães de Sá, *A Literatura Infantil em Portugal*, Braga, Editorial Franciscana: 10-15.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (1997), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.

AZEVEDO, Fernando (Coord.) (2007), *Formar Leitores – das Teorias às Práticas*, Lisboa, Lidel.

DIOGO, Américo António Lindeza (1994), *Literatura Infantil – História, Teoria, Interpretação*, Porto, Porto Editora.

GOMES, José António (1991), *Literatura para Crianças e Jovens – Alguns Percursos*, Lisboa, Caminho da Educação.

GOMES, José António (1998), *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*, Lisboa, Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

GOMES, José António (2000), *Da Nascente à Voz*, Lisboa, Caminho da Educação.

GOMES, José António e Blanca-Ana Roig Rechou (Coords.) (2007), *Grandes Autores para Pequenos Leitores*, Porto, Deriva Editores.

MAGALHÃES, Ana Maria e Isabel Alçada (1990), “Literatura infantil, espelho da alma, espelho do mundo”, *Revista ICALP*, vol. 20 e 21: 111-123.

MEIRELES, Cecília (1984), *Problemas da Literatura Infantil*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 3ª edição.

ROCHA, Natércia (1984), *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, Amadora, Biblioteca Breve – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

SILVA, Gisela (2007), “O Imaginário na Literatura Infanto-Juvenil: Leituras entre Mãos” in Fernando Azevedo (Coord.), *Formar Leitores – das Teorias às Práticas*, Lisboa, Lidel: 105-129.

²¹ Incluímos nos sítios da internet apenas as páginas *Web*, sendo que os livros ou artigos consultados em formato PDF (ou outro) são incluídos na bibliografia, mas junta-se o endereço electrónico onde se encontram disponíveis.

VELOSO, Rui Marques, (2003) “Não-receita para escolher um bom livro”, Casa da Leitura – Gulbenkian, in http://195.23.38.178/casadaleitura/portalpha/bo/documentos/ot_nao_receita_livro_a.pdf (consultado em 20/08/08).

Sítios na Internet

INTERNET 1, ALBUQUERQUE, Maria Fátima Mamede de, “Literatura Juvenil”, E-Dicionário de Termos Literários, edição e organização de Carlos Ceia, in http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/literatura_juvenil.htm (consultado em 15/08/08).

INTERNET 2, AZEVEDO, Fernando Fraga de, “A *Literatura Infantil e o Problema da sua Legitimação*”, Universidade do Minho, in <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/2854> (consultado em 18/08/08).

INTERNET 3, AZEVEDO, Ricardo, “Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro”, in <http://www.ricardoazevedo.com.br/Artigo05.htm> (consultado em 18/08/08).

INTERNET 4, MORGADO, M. Margarida, “Literatura Infantil”, E-Dicionário de Termos Literários, edição e organização de Carlos Ceia, in http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/literatura_infantil.htm (consultado em 20/09/08).

INTERNET 5, PEDRO, Maria do Sameiro, “Tendências da Narrativa Juvenil”, in <http://www.eseb.ipbeja.pt/sameiro/PortoLusoGalaicos2003.htm> (consultado em 12/01/08).

INTERNET 6, PEDRO, Maria do Sameiro “A Propósito de Literatura para Crianças e Jovens, de Mão Dada com Manuel António Pina” in <http://www.eseb.ipbeja.pt/sameiro/pina.doc> (consultado em 13/12/07).

Aquilino Ribeiro

Bibliografia activa

RIBEIRO, Aquilino (2007), *O Malhadinhas*, Lisboa, Bertrand Editora.

RIBEIRO, Aquilino (1979), *Romance da Raposa*, Amadora, Livraria Bertrand.

Bibliografia passiva

ALMEIDA, Henrique (1993), *Aquilino Ribeiro e a Crítica*, Porto, Edições Asa, 1ª Edição.

BAPTISTA-BASTOS (1991), “Memória de Aquilino”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XI, nº 481: 16-17.

FERREIRA, Fernando Hilário e Júlio Oliveira Macedo (s/ data), *Introdução ao Estudo de O Malhadinhas*, Porto, Edições Asa.

LOPES, Óscar (1987), *Entre Fialho e Nemésio – I*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 369-398.

LOPES, Óscar (1990), “Aquilino Ribeiro” in *Cifras do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho: 167-209.

LOURENÇO, Eduardo (1994), “Aquilino ou Eros e Cristo” in *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença: 227-237.

MALPIQUE, Cruz (1964), *Aquilino. O Homem e o Escritor*, Porto, Divulgação.

MOURÃO-FERREIRA, David (1989), “Aquilino Ribeiro” in *Sob o Mesmo Tecto – Estudos sobre Autores de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença: 99-132.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1993), *A Horas e Desoras*, Lisboa, Edições Colibri.

SEIXO, Maria Alzira (1986), “Eros e Ethos em Aquilino Ribeiro: o Homem que Matou o Diabo” in *A Palavra do Romance – Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa, Horizonte Universitário: 134-159.

SIMÕES, João Gaspar (1999), “Aquilino Ribeiro” in *Critica I – A Prosa e o Romance Contemporâneos*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2ª Edição: 71-99.

TOPA, Francisco (1998), “Em torno da obra infantil de Aquilino Ribeiro” in *Olhares sobre a Literatura Infantil – Aquilino, Agustina, Conto Popular, Adivinhas e Outras Rimas*, Porto, Edição do Autor: 9-30, in <http://web.letras.up.pt/ftopa/Livros-Pdf/Infantil-Livro.pdf> (consultado em 20/12/08).

VELOSO, Rui Marques (1994), *A Obra de Aquilino Ribeiro para Crianças*, Porto, Porto Editora.

Sítios na Internet

INTERNET 7, MARTINS, Serafina, *Figuras da Cultura Portuguesa – Aquilino Ribeiro*, in <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/aribeiro.html> (consultado em 20/09/08).

INTERNET 8, Dicionário Cronológico de Autores Portugueses, *Aquilino Ribeiro*, Vol. III, Lisboa, 1994, in

<http://www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugu%C3%AAs/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=9659> (consultado em 3/01/09).

Agustina Bessa-Luís

Bibliografia activa

BESSA-LUÍS, Agustina (2005), *Dentes de Rato*, Lisboa, Guimarães Editores, 16ª edição.

Bibliografia passiva

BESSA-LUÍS, Agustina (2008), *Dicionário Imperfeito*, Lisboa, Guimarães Editores, 1ª edição.

BULGER, Laura Fernanda (1998), *As Máscaras da Memória – Estudos em torno da obra de Agustina*, Lisboa, Guimarães Editores, 1ª edição.

GENÉSIO, Helena (2002), *Labirintos da Escrita, Labirintos da Natureza em “Terras do Risco” de Agustina Bessa-Luís*, Bragança, Instituto Politécnico de Bragança, 1ª edição, in <http://www.ipb.pt/> (consultado em 16/01/09).

GUEDES, Tereza Moura (1989), “Agustina Bessa-Luís – Aforismos”, *Colóquio/Letras*, nº 109: 127.

GUNTERT, Georges (1991), “Literatura como discurso terapêutico *Eugénia e Silvina* de Agustina Bessa-Luís”, *Colóquio/Letras*, nº 120: 95-106.

HELENO, José Manuel (1997), “Agustina Bessa-Luís ou a Paixão da Incerteza”, *Colóquio/Letras*, nº 143/144: 134-143.

LEME, Carlos Câmara (2009), “A romancista que sonhou a sua obra”, *LER*, nº 76: 42-47.

LOPES, Silvina Rodrigues (1984), “Agustina Bessa-Luís. O Imaginário Total”, *Colóquio/Letras*, nº 81: 99-100.

LOPES, Silvina Rodrigues (1989), *A Alegria da Comunicação*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1ª edição.

LOPES, Silvina Rodrigues (1992), *Agustina Bessa-Luís – As Hipóteses do Romance*, Rio Tinto, Edições Asa, 1ª edição

LOURENÇO, Eduardo (1994), “Agustina Bessa-Luís ou o neo-romantismo” in *O Canto do Signo – Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Editorial Presença: 158-171.

PEREIRA, Laura Maria e Filomena Martins Lemos (s/ data), *Ler, reler, criar, produzir... A obra literária “Dentes de Rato” de Agustina Bessa Luís*, Lisboa, Universitária Editora.

PORTELA, Artur (1986), *Agustina por Agustina*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

ROCHA, Natércia (1988), “Agustina Bessa-Luís – Dentes de Rato”, *Colóquio/Letras*, nº 106: 104-105.

TOPA, Francisco (1998), “Agustina e o outro lado da infância”, *Olhares sobre a Literatura Infantil – Aquilino, Agustina, Conto Popular, Adivinhas e Outras Rimas*, Porto, Edição do Autor: 31-35, in <http://web.lettras.up.pt/ftopa/Livros-Pdf/Infantil-Livro.pdf> (consultado em 17/02/09).

Sítios na Internet

INTERNET 9, SPA – Sociedade Portuguesa de Autores, “Agustina Bessa-Luís – A Peregrina do Portugal Provinciano” (entrevista realizada por Artur Queirós), *SPA*, 2005 # 8 Outubro/Dezembro, in <http://www.spautores.pt/Revista.aspx?idCat=169&idMasterCat=67&idContent=672&idLayout=7> (consultado em 23/01/09).

INTERNET 10, GASTÃO, Ana Marques, “Agustina, a obsessão de Oliveira” (6-12-08) http://dn.sapo.pt/2008/12/06/dngente/agustina_a_obsessao_oliveira.html (consultado em 10/01/09).

José Saramago

Bibliografia activa

SARAMAGO, José (2002), *A Maior Flor do Mundo*, Lisboa, Caminho.

Bibliografia passiva

ARNAUT, Ana Paula (2008), *José Saramago*, Lisboa, Edições 70.

AZEVEDO, Fernando José Fraga de (2002), *A Maior Flor do Mundo, de José Saramago. Reflexão metatextual acerca do texto literário para a infância*, Braga, Instituto de Estudos da Criança – Universidade do Minho, in <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/2858/1/Azevedo-Saramago.pdf> (consultado em 20/03/09).

BAPTISTA-BASTOS (1996), *José Saramago – Aproximação a um Retrato*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações Dom Quixote.

CARVALHAL, Tânia Franco (1999), “O Viajante Iluminado”, *Colóquio/Letras* nº 151/152: 181-189.

- COSTA, Horácio (1999), “A Construção da Personagem de Ficção em Saramago: da *Terra do Pecado* ao *Memorial do Convento*”, *Colóquio/Letras*, nº 151/152: 205-217.
- GUSMÃO, Manuel (1998), “Linguagem e História Segundo José Saramago” in AA.VV., *José Saramago – Uma Voz Contra o Silêncio*, Soc. Industrial Gráfica, Caminho/ ICEP/ IPLP.
- MARQUES, Carlos Vaz (2008), “Vai ser preciso que eu morra para haver outro Nobel português”, *LER*, nº 70: 30-40.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula (1999), “A Crónica de José Saramago ou uma Viagem pela Oficina do Romance”, *Colóquio/Letras*, nº 151/152: 95-106.
- MARTINS, Maria de Lourdes Câncio (1998), “José Saramago: Uma Poética da Fala e da Escuta”, *Colóquio/Letras* nº 151/152: 305-310.
- MOUTINHO, Isabel (1999), “A Crónica Segundo José Saramago – A propósito da crónica *Deste Mundo e do Outro*”, *Colóquio/Letras*, nº 151/152: 81-91.
- NEVES, Margarida Braga (1999), “Nexos, Temas e Obsessões na Ficção Breve de José Saramago”, *Colóquio/Letras*, nº 151/152: 117-141.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1993), *A Horas e Desoras*, Lisboa, Edições Colibri: 129-131.
- SEIXO, Maria Alzira (1987), *O Essencial sobre José Saramago*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SEIXO, Maria Alzira (1989), “História do Cerco de Lisboa – ou a respiração da sombra”, *Colóquio/Letras*, nº 109: 33-40.
- SEIXO, Maria Alzira (1999), “Derivas – Notas para uma Leitura do Caderno de Apontamentos sobre a Composição de *A Jangada de Pedra*”, *Colóquio/Letras*, nº 151/152: 311-319.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1989), *José Saramago – Entre a História e a Ficção: uma Saga de Portugueses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- VIEGAS, Francisco José (1998), “Alguns dos Nomes de José Saramago” in AA.VV., *José Saramago – Uma Voz Contra o Silêncio*, Soc. Industrial Gráfica, Caminho/ ICEP/ IPLP.
- VIEIRA, Agripina Carriço (1999), “Da História ao Indivíduo ou da Exceção ao Banal na Escrita de Saramago – Do *Evangelho Segundo Jesus Cristo* a *Todos os Nomes*”, *Colóquio/Letras*, nº 151/152: 379-393.