Infância, Memória e Imaginário

Ensaios sobre Literatura Infantil e Juvenil

Fernando Azevedo Coordenação

CIFPEC
Universidade do Minho
2010

Título: INFÂNCIA, MEMÓRIA E IMAGINÁRIO. ENSAIOS SOBRE

LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

Coordenação: Fernando Azevedo

Edição: CIFPEC – Centro de Investigação em Formação de

Profissionais de Educação da Criança / Instituto de

Educação, Universidade do Minho

Campus de Gualtar

4710-057 Braga (Portugal) http://www.ie.uminho.pt

Depósito Legal: 320820/10

ISBN: 978-1-4466-9970-6

Data de saída: Dezembro 2010

Índice

Palavras prévias 7

ďm

Da luta entre o bem e o mal, as crianças são sempre vencedoras Fernando Azevedo 11

Pois

Memórias de um cavalinho de Pau Armindo Mesquita 31

Três

Ler, ver, desconfiar... Um exercício de leitura a partir de um álbum narrativo Manuel Jorge Carvalho 39

Quatro

Representações da alteridade na literatura infantil Ângela Balça 47

Cinco

Ritual iniciático e Imaginário Educacional n'As Aventuras de Pinóquio Alberto Filipe Araújo e Joaquim Machado Araújo

Scis

A metamorfose na emergência do Imaginário. Leituras das narrativas Lendas do Mar e Lendas da Terra, de José Jorge Letria Teresa Macedo

Sete

A iniciação à compreensão mítica do herói no Romance Jovem de Álvaro Magalhães Gisela Silva 103

Oito

Literatura infantil e ideologia Mari Jose Olaziregi 131

> Sobre os Autores 145

* * *

Para todo o leitor que nunca deixou de se maravilhar e de percorrer incessantemente os bosques da ficção

* * *



Infância, Memória e Imaginário constituem vocábulos semanticamente densos nos vários ensaios que aqui se apresentam. Com efeito, todos estes textos nos falam de obras que têm como leitores preferenciais crianças e jovens e que, dialogando intertextualmente com outras vozes e outros suportes semióticos, presentificam mundos possíveis onde a força agregadora dos símbolos e das imagens exige uma hermenêutica plural.

Estes ensaios pertencem a investigadores das áreas da Literatura Infantil, da Literatura Juvenil e do Imaginário que, desde há muito, têm vindo a desenvolver as suas pesquisas nestes domínios e que, gentilmente, associaram os seus textos a esta obra, por nós coordenada.

O primeiro ensaio, de Fernando Azevedo, aborda a natureza e alguns dos atributos mais visíveis dos textos de literatura de potencial recepção leitora infantil, enfatizando a visão eufórica e positiva que os mesmos comportam para os seus leitores.

Armindo Mesquita, num registo pessoal e afectivo, fala-nos da actividade do contador de histórias, sublinhando a importância dos símbolos na construção e convalidação de determinados universos.

O terceiro ensaio, de Manuel Jorge Carvalho, focaliza a sua atenção num álbum narrativo, desvelando percursos de leitura que, no diálogo entre as componentes verbais e gráficas, se afastam do patente e, em larga medida, interrogam o latente, cativando imensamente os seus receptores.

Angela Balça propõe-nos um novo olhar sobre um texto de potencial recepção leitora infantil onde se aborda, de modo profícuo, a questão do Outro e as facetas de que se reveste a interculturalidade.

Alberto Filipe Araújo e Joaquim Machado Araújo olham *As Aventuras do Pinóquio*, um reconhecido clássico da literatura infantil, como um texto matriz para o ritual iniciático e é a essa luz polimórfica e plurirreferente que a obra é lida.

O sexto ensaio, de Teresa Macedo, busca, em duas obras de

José Jorge Letria – as *Lendas do Mar* e as *Lendas da Terra* – , encontrar marcas do desejo e da metamorfose, articulando-as com os princípios de uma hermenêutica do Imaginário.

No sétimo ensaio, Gisela Silva revisita dois romances de potencial recepção leitora juvenil, *A Ilha do Chifre d'Ouro* e *O Último Grimm*, de Álvaro Magalhães, sublinhando a importância do espaço e da viagem para uma hermenêutica dos símbolos.

Finalmente, o último ensaio, de Mari Jose Olaziregi, é dedicado ao tratamento ideológico na literatura infantil. O ponto de vista defendido é o de que a ideologia se manifesta com pertinência no uso concreto da língua. Para ilustrar esta dimensão, a autora recorre a obras do cinema e da literatura de potencial recepção leitora infantis, mostrando o modo como tais textos eventualmente estimulam determinadas leituras estereotipadas do comportamento das suas personagens e, por essa via, constituem mecanismos de condicionamento ideológico.

No fundo, todos estes ensaios nos falam da palavra *poiética* e da sua capacidade para gerar emoções e afectividades, partilhando, com os leitores ainda pouco experientes nos passeios dos chamados bosques da ficção, determinados conhecimentos do mundo que são importante nos seus processos de desenvolvimento pessoal e social.

Esperamos que esta seja uma leitura agradável e profícua, capaz de estimular outros leitores a debruçarem a sua atenção por este património imaterial.

Fernando Azevedo Braga, Universidade do Minho Dezembro 2010

1

Da luta entre o bem e o mal, as crianças são sempre vencedoras

Fernando Azevedo

Os textos da literatura infantil têm, desde há muito, seduzido crianças e adultos. Se as crianças constituem o seu destinatário preferencial, a verdade é que elas não possuem a autonomia e a iniciativa factual para seleccionarem e decidirem aquilo que querem ler. Regina Zilberman (2003: 52) fala, a este propósito, de um poder exercido pelos adultos sobre as crianças. É também por esta constatação que Zohar Shavit (2003), analisando a especificidade da comunicação literária para crianças, assinala que os textos da literatura infantil se configuram, habitualmente, como ambivalentes, no sentido em que prevêem dois tipos de leitores-modelo diferenciados: o leitor criança e o leitor adulto, sendo que este último desempenha, na interacção do texto com o seu leitor preferencial, o papel de mediador. Nesta perspectiva, os textos da literatura infantil têm que agradar simultaneamente a dois tipos de leitores com competências linguísticas, literárias e de conhecimento do mundo muito diferenciadas.

Se é verdade que, de acordo com determinados autores, os textos da literatura infantil têm tendência a exibir uma acção narrativamente pouco complexa e, em alguns casos, mesmo simples, Perry Nodelman (2008: 206) não deixa de enfatizar que estes textos comportam igualmente uma espécie de sombra, muitas vezes detectável graças ao texto icónico ou gráfico¹, que, dialogando com os seus leitores, lhes permite aceder a uma compreensão mais completa e mais sofisticada do mundo. Teresa Duran (2009: 112) assinala que é graças a estes textos que a criança aprende a

¹ De facto, na perspectiva do autor (Nodelman, 2008: 77) o texto icónico constitui, muitas vezes, uma espécie de código escondido que proporciona aos seus leitores informação visual e emocional que o texto verbal omite ou silencia. A este propósito, cf. Janet Evans (Ed.) (1998), Nikolajeva & Scott (2006) e Colomer, Kümmerling-Meibauer & Silva-Díaz (2010).

linguagem simbólica: "[...] La imagen narrativa se muestra como un plurirreferente de la realidad, y obliga la mente a aprehender los rasgos de síntesis para restituir la unidad ontológica."

Reflectindo sobre a natureza e traços da literatura infantil, Jerry Griswold (2006) sublinha que os seus textos exibem um conjunto de temáticas que, por razões de natureza social, cultural e desenvolvimental, são fortemente apelativas para os seus leitores mais jovens. Em concreto, o investigador fala das seguintes:

- O espírito da brincadeira nos lugares aparentemente mais estranhos ou desconfortáveis, representação simbólica da segurança e do conforto, por oposição ao mundo dos adultos.
- A exibição do maligno e dos medos, dados a ler através das bruxas e dos lobos e que, em larga medida, permitem às crianças tornarem-se protagonistas e heróis.
- A miniaturização e o fascínio por tudo o que é pequeno, forma simbólica de exibição do reduzido poder de que as crianças gozam (Griswold, 2006: 53) ou modo indirecto de apresentar pontos de vista alternativos a determinadas noções consensuais de dimensão e de especificação daquilo que é importante ou relevante (Griswold, 2006: 73).
- A luminosidade e a capacidade de metamorfose que as personagens exibem, expressão pela qual, dissolvendo a solidez dos mundos de referência, a criança pode recuperar e fruir a liberdade (Griswold, 2006: 96).
- O animismo, visível nos objectos e nos animais dotados de propriedades humanas, modo de mostrar um mundo habitável e pessoal, onde a criança pode reconhecer um universo polimórfico (Griswold, 2006: 120).

Além disso, estes textos falam-nos de mundos possíveis onde, clara e explicitamente, se evidencia uma vitória dos valores do bem sobre os valores do mal, dos valores da justiça sobre os da injustiça, dos valores do amor sobre os do ódio, num ambiente de elevada carga afectiva e emotiva (Cerrillo, 2003: 78). E mesmo quando eles não explicitam um *happy end* euforicamente consolador, estes textos

nunca chegam a propor aos seus leitores a visão de um mundo sem quaisquer possibilidades de remissão².

Mas a literatura infantil não pinta o mundo apenas de modo eufórico ou positivo. Se nela predominam a esperança e a luminosidade, ela é também o lugar onde os medos e tudo aquilo que de mais vil ou pernicioso existe na sociedade são exorcizados. Por esta razão, Bruno Betthleim (1998) refere-se a ela como mecanismo capaz de compensar as angústias do quotidiano infantil.

As figuras representativas do Mal

A literatura infantil tem sido povoada por uma série de figuras monstruosas capazes de atemorizar os seus leitores: basta pensarmos, por exemplo, nas figuras do lobo, do ogre ou da bruxa, monstros que, revestidos de uma natureza não humana ou suprahumana, encarnam o Mal e tudo quanto de negativo e de perigoso pode existir. Estas figuras, pela sua diferença, em termos de natureza ou tamanho, ajudam a definir e a delimitar o humano (Meireles, 2005: 5; Ramos, 2006).

O lobo

Figura monstruosa, por excelência, o lobo ocupa, na literatura infantil, um lugar de destaque. Ele encarna, com efeito, em conjunto com a bruxa, muitos dos medos e ansiedades das crianças (Trousdale, 1989). O lobo, frequentemente acompanhado do atributo *mau*, comporta o sema da animalidade e das forças irracionais e não controláveis, de que decorre a sua periculosidade mortal (Greenleaf, 1992).

No âmbito da literatura tradicional oral, o lobo é assimilado a uma personagem maligna, que causa temor, dado que factualmente percebida como aniquiladora da ordem instituída. Ao contrário das suas vítimas, que são usualmente entendidas como juvenis³, o lobo

² De facto, como enfatiza Teresa Colomer (1996: 9), uma das constantes da literatura infantil reside precisamente na "[...] necesidad de cumplir una función educativa y de no traspasar los límites de lo conveniente."

³ Veja-se, a este propósito, a presença do diminutivo na apresentação das personagens comuns nas narrativas de potencial recepção leitora infantil: os sete cabritinhos, os três porquinhos, o capuchinho vermelho, etc.

é perspectivado como um ser adulto, com uma série de competências já desenvolvidas.

Por exemplo, nessa narrativa, que é hoje um ícone universal (Beckett, 2008) – falamos de *O Capuchinho Vermelho* – , o lobo mostra-se não apenas ardiloso e enganador (ao ponto de enganar não só a menina ingénua, como também a sua avó, mulher já experiente e vivida, que habita num território exterior à aldeia comunitária), como igualmente destruidor. Arthur Arnold (1986) sublinha que neste relato o lobo é percebido como uma força do mal e, incisivamente, como um instrumento de punição que castiga as meninas que desobedecem à autoridade familiar.

Esta concepção negativa do lobo encontra-se também presente em obras de literatura infantil contemporâneas.

Pensamos, por exemplo, em O Magnífico Plano do Lobo, de Melanie Williamson (2008). Se o lobo se apresenta como um ser antropomorfizado, que requer compaixão, por parte dos que o rodeiam, pela enorme dor de dentes que sente, no final da narrativa, ele revela-se como um ser convencido e ardiloso que procura ganhar dinheiro à custa da exploração do trabalho dos outros. O lobo é, nesta narrativa, um ser dotado das propriedades que a tradição já lhe atribuiu: o engano, a persistência e a concepção de que todos os meios são válidos para atingir os seus objectivos, a que se acrescenta um outro traço disfórico - a vaidade. Porém, ao contrário da versão a que nos habituámos, no âmbito das nossas comunidades interpretativas, o lobo encontra, nesta narrativa, adversários capazes de o contrariar e de repor a justica: são os próprios seres explorados (os cordeirinhos) que, descobrindo-se enganados, se revoltam e castigam o lobo, destruindo-lhe a nova dentadura e causando-lhe vergonha, de que decorre o seu afastamento.

A bruxa

Contraposição da figura maternal, a construção cultural da imagem da bruxa tem enfatizado nela o pólo negativo do espectro feminino, aquele que se situa nas margens de todas as narrativas, e cuja repressão é essencial para garantir a supremacia das narrativas do poder patriarcal (Wilkie-Stibbs, 2002: 109). Se do ponto de vista físico a bruxa é iconicamente representada em dissonância face a determinados padrões culturais da beleza, com indumentária

específica, na qual predominam valores cromáticos e simbólicos associados à cor negra, sob o ponto de vista accional, ela é frequentemente associada à força perversa do poder, de que resultam determinados efeitos perlocutivos, nos quais sobressai a construção social do medo na criança⁴.

Ao contrário das mulheres e das princesas que mobilam o universo dos contos de fadas, as bruxas e outras criaturas malignas são dadas a ler como personagens irracionais e perigosas (AA VV, 1986: 644-646), no sentido em que detentoras de uma voz e de uma capacidade de acção que ameaça e que transcende, de alguma forma, os limites impostos por uma certa ideologia. Intimamente associadas a um instrumento de âmbito doméstico (a vassoura), exaurido porém da sua função primordial, as bruxas são percebidas, pelo imaginário popular, como criaturas capazes de transcender as limitações de um universo de referência que, à luz de determinados pressupostos ideológicos, de certa forma condicionava as mulheres de certas classes sociais. A vassoura, ao deixar de cumprir funções exclusivamente domésticas ligadas a actividades manuais pouco ou não remuneradas e ao adquirir uma dimensão alternativa e mágica, permite-lhes, com efeito, emanciparem-se, de alguma forma, do papel que, no âmbito de certas sociedades patriarcais, lhes era, por vezes, associado, tornando-se seres independentes, que vivem à margem dos detentores do poder simbólico, e que, por essa via, são intrinsecamente diabolizadas. Nesta perspectiva, Marie-Louise von Franz (1979: 309) explicita que os seus papéis nos contos de fadas demonstram a recusa que as nossas sociedades atribuem ao princípio feminino, entendido como negativo: as bruxas incarnam, numa palavra, o medo da vida e do seu mistério. Como assinala Margery Hourihan (1997: 174) "they naturalize and justify male dominance because they show what iniquity uncontrolled femaleness is capable of! They threaten the hero's rationality, selfcontrol and purpose."

A Bruxa Arreganhadentes, de Tina Meroto e Maurizio A. C. Quarello (2010) é, a este respeito, um bom exemplo. Vivendo no meio de um bosque enorme, escuro e estranho, um lugar secreto,

-

⁴ A construção cultural da sua imagem faz com que as bruxas sejam frequentemente retratadas como seres aterrorizantes que ora "comem as criancinhas" ora castigam as personagens puras pelas mais obscuras e fúteis razões.

afastado da comunidade, a que não é, segundo a vox dixit, aconselhável a entrada de crianças, a bruxa apresenta-se, inicialmente, como uma personagem afável e simpática, que, recuperando tracos de outras narrativas, oferece comida às crianças e que, com um gesto aparentemente maternal, cuida delas até adormecerem. Contudo, a realidade, como bem se apercebe o irmão mais novo dos três que, movidos pela curiosidade, entram na casa da bruxa, é outra: a morte previsível. As ilustrações mostram que os animais que compartilham a casa não correspondem àqueles que, vulgarmente, recebem o epíteto de domésticos: são, com efeito, ratos, aranhas, sapos, lagartixas, pássaros e répteis, sendo visíveis também as garras de um pássaro. Aliás, as guardas do álbum já sugeriam ao leitor algum desconforto e perturbação, ao retratarem, num fundo verde-escuro, como se de uma parede suja se tratasse, algo semelhante a dois seres híbridos monstruosos. No final da narrativa, as crianças, unidas, conseguem escapar da casa da bruxa e regressar sã e salvas à aldeia. A Bruxa Arreganhadentes é, desta forma, uma personagem que se apresenta como um ser falso, enganador e maléfico, aproveitando-se da bondade e/ou da reduzida experiência dos três irmãos.

No fundo, esta é uma obra que, dialogando intertextualmente com outros textos, cumpre funções perlocutivas bem explícitas, buscando alertar o jovem leitor para os perigos que representa a entrada no espaço simbólico do Outro, alguém que não se conhece e em quem não se deve confiar espontaneamente.

O ogre

A figura do ogre, também apresentado como um gigante monstruoso e desmesurado⁵, com um poder sobrenatural – ao contrário dos humanos, ele manifesta a capacidade de se metamorfosear e, por essa via, de ludibriar os outros seres – , é relativamente comum nos chamados contos de fadas.

Maria Teresa Meireles (2005: 3) assinala que o ogre, "[...] apesar de mais afastado do chão e, por isso, mais próximo das alturas celestes, delas não recebe qualquer aspecto etéreo, antes

⁵ O ogre é usualmente caracterizado pela sua desmesura alimentar e pela sua capacidade de criar terror nos que o rodeiam.

assume geralmente um carácter fortemente telúrico e Maléfico ou, na melhor das hipóteses, embrutecido ou desengonçado".

Se ele incarna o mal e a opressão, a sua desmesura física e o seu poder revelam-se, paradoxalmente, fracos, uma vez que facilmente ele é ludibriável, quer por adultos, quer por crianças, quer ainda por animais.

Um novo olhar sobre as figuras representativas do Mal

A literatura infantil contemporânea tem recuperado estas figuras monstruosas, mostrando-as, contudo, sob perspectivas diferentes em termos de tratamento e em termos dos valores que lhes estavam usualmente associados.

O loho

Em *Tio Lobo* (Ballesteros & Olmos, 2003), o comportamento agressivo do lobo, carinhosa e familiarmente tratado pelo epíteto "tio", é a resposta ao comportamento insolente de Carmela, a menina que, nesta recriação livre a partir do conto popular *O Capuchinho Vermelho*, possui atributos explicitamente disfóricos. Carmela é, com efeito, apresentada como uma menina preguiçosa, gulosa, ardilosa e mentirosa. Depois de ler esta recriação livre, o leitor compreende e aceita o comportamento do lobo, o qual é, nesta história, claramente vítima da acção reflectida e premeditada da menina. Trata-se, por conseguinte, de um texto onde o monstro já não é o lobo, mas sim um ser humano não integrado nas mais elementares regras de convívio e de bem-estar social e comunitário.

Também o álbum *Vem aí um Lobo!* (Ward, 2001) é ilustrativo destes modos inovadores de desmistificação da imagem do lobo como ser monstruoso e potencialmente predador. Se as guardas exibem a sombra hiperbólica e grotesca daquilo que parece ser a silhueta de um lobo, e todas as personagens, sequencialmente, se referem, com receio, à sua chegada eminente, sublinhando precisamente o seu tamanho, animalidade e ferocidade (de que decorre a necessidade colectiva de clausura e de segurança), as últimas páginas contribuem para surpreender o leitor: o lobo, tão temido por todos, nada mais é que um ser juvenil, antropomorfizado e perfeitamente socializado, cujo maior desejo é

tão-somente o de arranjar amigos para conviver e brincar, tal como ocorreria com qualquer criança da sua idade:

Olá, sou o lobinho. O ursinho pode vir brincar cá para fora?

Ao convite, para regressar no dia seguinte, para continuar a brincar com os novos amigos, o lobinho afirma que se fará acompanhar do seu irmão mais velho, estratégia pela qual a obra dialoga ironicamente com um leitor mais sofisticado e experiente.

No fundo, esta é uma obra que, recuperando e dialogando intertextualmente com personagens e situações de textos da literatura infantil (o cabritinho, os três porquinhos, a pastorinha Bo Peep e as suas ovelhas, o Capuchinho Vermelho, a Gata Borralheira, a menina dos Caracóis d'Oiro), desconstrói humoristicamente uma determinada visão estereotipada do lobo, efectuando, concomitantemente, uma vigorosa critica à desconfiança acerca do Outro. O Outro é, nesta obra, dado a ler como aquele que não se conhece e sobre quem facilmente se confabulam as mais fantasiosas suspeições. Auto-apresentado com o recurso ao diminutivo (lobinho), este Outro é, afinal, um ser totalmente inofensivo, que corre em busca de amigos da mesma idade para brincar.

Também o álbum *A ovelhinha que veio para jantar* (Smallman & Dreidemy, 2006) desconstrói parodicamente a imagem do lobo como ser maligno e destruidor. Se o ser antropomorfizado desta narrativa, mantendo um diálogo intertextual com outras narrativas, parece ser possuidor dos atributos disfóricos que a tradição lhe atribuiu, a presença de uma ovelha juvenil e muito ingénua abala decisivamente esses intuitos destruidores. O lobo velhinho e muito solitário torna-se, no final da narrativa, um ser protector da ovelha, comprazendo-se com essa companhia que lhe dá carinho e afecto.

No domínio dos textos de natureza informativa, um dos volumes da colecção "A minha pequena enciclopédia Larousse" é concedido ao tratamento da figura do lobo (AA VV, 2005). Trata-se de um texto humorístico que desconstrói a sua imagem e os medos que, no âmbito de determinadas comunidades interpretativas, lhe estão, por vezes, associados, através da apresentação de informações de natureza enciclopédica relativas ao seu habitat,

características morfológicas e relações de parentesco com outros animais.

A bruxa

Esta personagem, representação alegórica do Mal, superior e sobrenatural, tem recebido um tratamento desmistificador e, em alguns casos, paródico na literatura infantil contemporânea. Com efeito, os textos que hoje se publicam, e a ela aludem, mostram-na usualmente como um ser próximo da realidade vivenciada pelos leitores mais jovens, um ser com características humanas, com preocupações, medos e ansiedades. Em alguns casos, o tratamento paródico mostra a bruxa como um ser que se revolta contra um certo estatuto, de que goza, e activamente busca a sua emancipação.

Em A Vassoura Mágica, de Luísa Ducla Soares (2003), por exemplo, a bruxa é retratada como um ser simpático e acolhedor que habita na cidade e merece comiseração, respeito e ajuda por parte de todos, em particular, das crianças. De facto, tendo perdido muitas das suas capacidades, em particular, a sua capacidade divinatória, precisamente porque, como qualquer mortal, também ela se mostra sujeita à decrepitude decorrente da marcha do tempo, a bruxa Rabucha é retratada como um ser frágil, humanizado, e de experimentar a tristeza ou o desespero. O desaparecimento da vassoura, que também progressivamente vai deixando de funcionar, permite a real emancipação desta mulher, que parodicamente já não é bruxa, mas também não será uma fada ou uma princesa, mas simplesmente uma mulher igual a muitas outras que procura libertar-se de determinadas formas de ler e de ver o mundo ainda persistentes. A "bruxa" poderá ser então, nesta perspectiva, uma espécie de personagem colectiva, representativa da mulher moderna que pretende emancipar-se.

Carlota Barbosa, a Bruxa Medrosa (Layn & Dreidemy, 2005) é um álbum que desconstrói e desmistifica muitos dos medos que a construção cultural da personagem prosseguiu no passado. De facto, aqui, a bruxa tem a característica de ser uma personagem com muito medo face à irmandade de que faz parte, uma vez que sofre uma série de acidentes inesperados, ganhando, no final da narrativa, coragem para salvar o seu melhor amigo, o gato Espinosa.

Também A Bruxa Mimi e a Varinha Mágica (Thomas & Paul, 2007) é um álbum narrativo que desconstrói, com humor, muitos

dos estereótipos que a tradição e as comunidades interpretativas atribuíram à representação textual da figura da bruxa. Desde logo, o leitor é convidado a penetrar no espaço mais íntimo e doméstico desta personagem: o seu quarto e o momento em que ela acorda. A ilustração mostra-nos um espaço que não prima pela limpeza ou pela organização e uma personagem parodicamente frágil. A narrativa desenvolve-se mostrando-a no seu quotidiano doméstico, um quotidiano que a parece prender a uma série de actividades estereotipadamente associadas à mulher que rendimentos do trabalho: a bruxa preocupa-se em colocar a roupa na máquina de lavar, em a pôr a secar e em cozinhar. A desconstrução paródica acentua-se quando o leitor se apercebe que, dada a distracção da personagem, esta terá que tentar adquirir uma nova varinha mágica, pois a que tinha se estragou. A busca pela nova varinha é, assim, pretexto para mostrar a cidade⁶, aonde, com toda a normalidade, esta personagem se passeia, não causando nenhum tipo de estranhamento naqueles que a rodeiam.

A desconstrução paródica atinge o seu clímax quando o leitor se apercebe que a bruxa é um ser frágil, incapaz de tomar decisões, fortemente dependente da ajuda do seu gato e que a nova varinha mágica – adereço que, nesta narrativa, possui um valor substancial – não funciona ou, pelo menos, os seus resultados não correspondem às acções que seriam expectáveis.

Também a obra *Cartas de Rumblewick* (Oram & Warburton, 2007) desconstrói parodicamente uma determinada construção cultural da imagem da bruxa. De facto, este é um álbum onde, sob uma forma epistolar, o gato, que convive com a bruxa, relata a história dela: a história de um ser que se deseja emancipar e deixar de reiterar, nas suas expectativas e na sua forma de agir, determinados estereótipos frequentemente associados a essa personagem, como sejam, por exemplo, assustar as crianças ou voar na sua vassoura. A bruxa é apresentada como uma jovem mulher moderna, com iniciativa, e eminentemente preocupada com o consumismo da vida citadina e com determinados programas de televisão, os quais salientam a necessidade de se arranjar um

⁶ A cidade é retratada como um espaço singular onde a tecnologia se encontra presente ao lado de toda uma série de objectos e adereços que não parecem ser compatíveis com essa faceta de racionalidade e modernidade: animais mágicos, cd-roms mágicos, comida mágica, desportos mágicos, etc.

príncipe e de o testar à luz de certas narrativas clássicas que abordam os processos da conquista amorosa.

O ogre

A filmografia de Hollywood desconstruiu parodicamente a figura do ogre através da conhecida saga Shrek. Com efeito, o ogre é objecto de um tratamento desestabilizador e profundamente subversivo que, em larga medida, o afasta dos estereótipos culturais que a tradição textual lhe atribuiu. Se, no início da saga, como realça Anabela Branco de Oliveira (2007: 428), ele é apresentado segundo as propriedades que a tradição lhe conferiu (cf. a sua faceta hiperbólica, visível no seu modo de ser, nos seus hábitos alimentares e quotidianos, etc), rapidamente o receptor se dá conta que essa figura monstruosa e colectivamente aterradora é agora uma personagem simpática, pai de família, dotada de sentido de humor e, em larga medida, encetando as vias para a sua socialização e multicultural. num mundo crescentemente desconstrução paródica não poupa nenhum atributo da construção cultural do estereótipo, estendendo-se igualmente aos que com ele lidam mais ou menos directamente: Fiona, imagem estereotipada da princesa, transformar-se-á, também ela, num ogre, ao pôr-do-sol.

O monstro, dotado de poder hiperbólico e aterrador, deixa, pois, de continuar a incarnar o Mal, abdicando da sua função educativa ou moralista.

Também na obra *O papão* (Albo & Quarello, 2007), o monstro que vive na escuridão, e que, dialogando intertextualmente com a tradição cultural, possui uma natureza antropofágica e uma voracidade destruidora hiperbólica, se apresenta, no final da narrativa, como um ser socializado que partilha, com as suas antigas vítimas, um lugar à mesa, numa festa de aniversário da senhora mais idosa.

Ana Saldanha (2009) retrata-nos uma outra faceta do monstro. Se, na perspectiva de Sofia, o papão é encarado como um ser que causa medo, desconforto e desconfiança — o papão vive no escuro e não é possuidor dos atributos da beleza — , o álbum partilha com o seu leitor uma perspectiva ainda desconhecida. O papão age de uma certa forma porque, sentindo-se triste, necessita de companhia e é junto de Sofia, a menina que tanto o temia, que vai encontrar o conforto e a alegria:

A partir dessa altura, Sempre que via o papão E se a noite estava escura, A Sofia dava a mão Ao seu grande novo amigo E dizia: "vem comigo"

(Saldanha, 2009: s/p)

Aliás, uma breve comparação entre as guardas iniciais e finais do álbum remetem-nos precisamente para este percurso de transformação. Se nas guardas iniciais encontramos a representação gráfica de vários seres disformes, em que apenas se reconhecem braços, pernas e alguns trejeitos faciais, acompanhados, num fundo cinzento, pelas expressões "Lá lá", "Oh!", "Snif...", "Olá", "Ih ih ih" e "Bah!", nas guardas finais, surge-nos Sofia, com um sorriso aberto, deitada com a cabeça encostada a um desses seres, que se reconhece como sendo o papão. No fundo, trata-se de mostrar que os medos foram definitivamente exorcizados e que o monstruoso papão é, agora já, um amigo e uma óptima companhia.

Finalmente, o álbum de Júlia Donaldson & Axel Scheffler (2010), intitulado *O grufalão*, também nos apresenta uma outra perspectiva do ogre: a de um ser, que mostrando-se como disforme e potencialmente perigoso para as suas vítimas, é, na realidade, facilmente sugestionável. A desmesura do seu tamanho, quando colocado lado a lado com um rato, é inversamente proporcional à sua inteligência⁷ e, rapidamente, ele se afasta, quando ingenuamente crente na periculosidade do pequeno ser.

Perante o Mal, as crianças são sempre vencedoras

A literatura de potencial recepção leitora infantil tem, desde sempre, sublinhado o valor e a importância das crianças enquanto protagonistas capazes de liderar e de resolver, com sucesso, os mais diversos e inusitados empreendimentos com que se vêem confrontadas, mesmo quando os seus oponentes são adultos dotados de um poder simbólico ou de uma força sobrenatural. As

⁷ Ana Margarida Ramos (2006: s/p) refere-se, a este propósito, à "naturalização do monstruoso".

crianças são sempre vencedoras (Lurie, 1998: 32) e nesta dimensão eufórica e positiva reside muito do encanto e da sedução que, desde sempre, tem acompanhado a leitura destes textos.

A história do João e o Pé de Feijão é, a este propósito, significativa. Vivendo só com a sua mãe e vendo-se na necessidade de obter dinheiro para comer e sobreviver, João é mandado, pela mãe, à feira para vender a única vaca. Todavia, a criança regressa a casa com meia dúzia de feijões, transaccionados com o atributo de serem mágicos. Se esta transacção comercial é motivo de ansiedade e de desgosto por parte do adulto, é precisamente graças a esse feijoeiro mágico – espécie de torre de babel que, reescrevendo o texto bíblico, possibilita aqui a comunhão e a transacção com o divino –, que a criança fornece ao adulto o sustento e a riqueza perene. E como foi tal possível? Graças ao acreditar e ao agir em conformidade.

João, apesar de ser ainda uma criança, revela-se detentor de um poder inigualável: é ele quem, acreditando na força e no poder do maravilhoso, ousa plantar a árvore da vida⁸, escalá-la e penetrar no território do Outro, desafiando-o no seu próprio habitat. Se é verdade que a personagem se apropria daquilo que não é seu (a galinha dos ovos de oiro), e, por este comportamento, incorpora muitos dos tracos de um não-modelo no contexto do domínio da infância, essa apropriação é feita em nome da sua sobrevivência e da sua família e tem como alvo um ogre, personagem disfórica, disforme e simbolicamente associada à morte, ao mal e à destruição. Assim, a acção de João corresponde, no fundo, a uma correcção do statu quo instituído e todas as faltas, inclusivamente a desobediência inicial à progenitora, lhe são perdoadas. Claro que este acesso e esta transposição entre mundos pode, também, ser lida como uma curiosa relação de interacção entre o mundo feminino, onde aparentemente predomina a passividade, e o mundo masculino, onde impera a força, a agressividade, mas também a potência e a riqueza, com a apropriação, por parte dos mais desfavorecidos, do principal talismã do mundo masculino.

.

⁸ Este feijoeiro mágico permite a comunhão entre dois mundos distintos: o baixo material e o alto transcendente, espaço onde habita um deus aterrador e sedento de sacrifícios – reminiscência do deus Moloch – , com um talismã que congrega simbolicamente em si, a perfeição, a riqueza e o princípio caótico multiplicador da vida e dos bens materiais.

Também o conto *Hansel e Gretel*, dos Irmãos Grimm, é, a este respeito, significativo. Abandonadas pelos pais no meio da floresta, as duas crianças conseguem, graças à sua inteligência, perspicácia e auto-confiança, superar as dificuldades e reencontrar o caminho para casa. Porém, o texto diz-nos que este é um processo longo e dificultoso, já que as provas que têm que ser superadas são várias e em grau de dificuldade crescente. À imagem do labirinto em que se vêem envolvidas na floresta, representação simbólica de um processo iniciático (AA VV, 1996: 348), sucederá o encontro com a bruxa, imagem das forças do caos e do mal. É em casa desta, situada no centro da floresta, que os dois irmãos menores, manifestando uma capacidade de confiança máxima e um íntimo trabalho de cooperação, aniquilarão o Mal, restabelecendo a ordem simbólica.

Outro texto que exibe igualmente esta confiança nos mais novos é o conto *O Ganso de Ouro*, dos Irmãos Grimm. Dotado de um coração puro e solidário, é o filho mais novo e desprezado pelos pais e pelos irmãos que alcançará o poder e todo o sucesso. Se os outros dois irmãos, estimulados e apoiados pelos pais, tentam a sua sorte e, graças à sua mesquinhez e avareza, nada conseguem alcançar, é o irmão mais novo, significativamente apelidado pela família como "Parvo", que, espontaneamente e com reduzido apoio familiar, obtém a mão da Princesa. Este jovem ingénuo, ao contrário dos irmãos, mostra ser possuidor de um coração puro e solidário, e, realizando com sucesso uma série de provas exigidas pelo Rei, representante máximo do Poder factual, consegue alcançar a felicidade e o sucesso, casando com a Princesa, expressão simbólica do acesso à Voz, ao Poder e à Autoridade (Azevedo, 2008).

Cinderela ou A Gata Borralheira é também um texto que, exibindo esse poder subversivo, de que fala Jack Zipes (1986), mostra aos seus leitores que aqueles que factual e simbolicamente não são detentores de voz, poder ou autoridade conseguem sempre alcançar uma ordem simbólica, desde que cumpram uma série de preceitos: 1) acreditem firmemente nas suas competências e aptidões; 2) manifestem uma capacidade de perseverança; 3) possuam princípios éticos de rectidão e de solidariedade; 4) acreditem no Maravilhoso/sobrenatural e não recusem a sua ajuda.

Reprimida e humilhada pela madrasta e pelas meias-irmãs, a menina vive afastada do mundo social e é remetida para o fundo de

uma cozinha, local aonde só os serviçais acedem. Porém, graças à intervenção do sobrenatural, representado nas acções da fada madrinha, esta menina, desprezada por todos quantos com ela directamente lidam, consegue emancipar-se e readquirir a voz que os outros lhe usurparam, graças ao conhecimento do Príncipe⁹ e à paixão que entre eles se estabelece.

No fundo, aquilo que os textos da literatura infantil nos dizem é que mesmo os menos favorecidos na escala social ou simbólica conseguem sempre alcançar o sucesso e ser vitoriosos no quotidiano das suas vidas.

Por este meio, a literatura infantil, modelizando o real, comporta uma dimensão pragmática que, de modo algum, é despicienda (Mesquita, 2007). Com efeito, ela seduz e agrada aos seus leitores. Além disso, ela familiariza-os, em particular aqueles que se iniciam nos passeios nos chamados bosques da ficção, com o mundo, um mundo onde se mostra a experiência humana, o que significa ser humano e não humano (Sloan, 1991: 179), um mundo onde podem aceder à alegria e à emoção de uma partilha afectiva. Graças a ela, os leitores têm a possibilidade de ler o mundo de uma forma mais sofisticada e abrangente: aprendendo a dialogar com o mundo dos textos, eles saberão exercitar comportamentos interpretativos adequados às situações de uso, comportamentos esses que jamais serão de natureza ingénua. E a necessidade de desenvolver uma literacia crítica, capaz de permitir ao cidadão o exercício da leitura do mundo de uma forma sofisticada, abrangente e interrogadora da praxis, de uma forma que tenha em conta os numerosos jogos de linguagem em que ele é actor e interventor, é tanto mais relevante quanto vivemos num mercado cada vez mais competitivo.

Além disso, os textos da literatura infantil e juvenil falam-nos do desejo e da possibilidade de acedermos à utopia, de a concretizarmos, de a tornarmos possível e exequível.

_

⁹ Ann M. Trousdale & Sally McMillan (2003) não deixam de sublinhar que este é ainda um texto onde se exprime uma certa visão patriarcal do mundo, dado que a heroína necessita da ajuda do herói masculino para a salvar e assegurar a sua protecção e segurança. A este propósito, cf. também Linda T. Parsons (2004).

Referências

- AA VV (1996) Encyclopédie des symboles. Édition française établie sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Librarie Générale Française.
- AA VV (2005) *O lobo.* Ilustrações de Ronan Badel. Colecção A minha pequena enciclopédia Larousse. Porto: Campo das Letras. [Ed. Original: (2004) Larousse]
- Albo, Pablo & Quarello, Maurizio A. C. (2007) *O papão*. Pontevedra: OQO Editora.
- Arnold, Arthur (1986) Big bad wolf. *Children's literature in education*, 17(2), 101-111.
- Azevedo, F. (2008) Voz e poder na literatura infantil. In Fernando Azevedo; Alberto Filipe Araújo e Joaquim Machado Araújo (Org.) *Educação, imaginário e literatura. Actas do colóquio internacional.* Braga: Universidade do Minho Instituto de Estudos da Criança, pp. 95-104.
- Ballesteros, Xosé & Olmos, Roger (2003) *Tio lobo*. Conto popular adaptado por Xosé Ballesteros. Matosinhos: Kalandraka. [Ed. Original: (2000)]
- Beckett, Sandra L. (2008) Red riding hood for all ages. A fairy-tale icon in cross-cultural contexts. Detroit: Wayne University Press.
- Bettelheim, Bruno (1998) *Psicanálise dos contos de fadas.* Venda Nova: Bertrand Editora.
- Cerrillo, Pedro (2003) Literatura infantil y competencia literaria: hacia un ámbito de estudio y investigación propios de la literatura infanto-juvenil (LIJ). In Fernanda Viana; Eduarda Coquet & Marta Martins (Coord) Leitura, literatura infantil e ilustração. Investigação e prática docente. Braga: Centro de Estudos da Criança Universidade do Minho, pp. 73-81.
- Colomer, Teresa (1996) Eterna caperucita: la renovación del imaginario colectivo. In *CLIJ. Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 87, pp. 7-19.
- Colomer, Teresa; Kümmerling-Meibauer, Bettina & Silva-Díaz, María Cecília (2010) *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum.* Caracas: Banco del Libro / Gretel.
- Donaldson, Júlia & Scheffler, Axel (2010) O grufalão. Lisboa: Babel. [Ed. Original: (1999) *The Gruffalo*]
- Duran, Teresa (2009) Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles. Barcelona: Octaedro.

- Evans, Janet (Ed.) (1998) What's in the picture? Responding to illustrations in picture books. London: Paul Chapman Publishing.
- Greenleaf, Sarah (1992) The beast within. *Children's literature in education*, 23 (1), 49-57.
- Griswold, Jerry (2006) Feeling like a kid. Childhood and children's literature. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Hourihan, Margery (1997) Deconstructing the hero. Literary theory and children's literature. London and New York: Routledge.
- Lurie, Alison (1998) No se lo cuentes a los mayores. Literatura infantil, espacio subversivo. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Marlow, Layn & Dreidemy, Joelle (2005) Carlota barbosa, a bruxa medrosa. Lisboa: Dinalivro. [Ed. Original: (2005) The witch with a twitch. Magi Publications]
- Meireles, Maria Teresa (2005) *Gigantes, olharapos e outras desmesuras*. Colecção À mão de respingar, nº 23, Lisboa: Apenas Livros.
- Meroto, Tina e Quarello, Maurizio A. C. (2010) A bruxa arreganhadentes. Pontevedra: OQO Editora.
- Mesquita, Armindo (2007) Para uma poética da literatura infantil. In Fernando Azevedo, Joaquim Machado Araújo, Cláudia Sousa Pereira e Alberto Filipe Araújo (Coord.) *Imaginário, identidades e margens. Estudos em torno da literatura infanto-juvenil.* V. N. Gaia: Gailivro, pp. 142-147.
- Nikolajeva, Maria & Scott, Carole (2006) *How picturebooks work*. New York London: Routledge.
- Nodelman, Perry (2008) *The hidden adult. Defining children's literature.*Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Oliveira, Anabela Branco de (2007) Estereótipos e imaginários: ogres encantados ou príncipes desencantados? In Fernando Azevedo, Joaquim Machado Araújo, Cláudia Sousa Pereira e Alberto Filipe Araújo (Coord.) *Imaginário, identidades e margens. Estudos em torno da literatura infanto-juvenil.* V. N. Gaia: Gailivro, pp. 428-438.
- Oram, Hiawyn & Warburton, Sarah (2007) *Cartas de Rumblevick*. Lisboa: Estampa. [Ed. Original: (2006) Orchard Books]
- Parsons, Linda T. (2004) Ella evolving: Cinderella stories and the construction of gender-appropriate behavior. *Children's literature in education*, 35 (2), 135-154.

- Ramos, Ana Margarida (2006) Monstros, monstrinhos e monstrões alguns gigantes e outros tantos dragões: uma reflexão sobre a monstruosidade na literatura para a infância. In Fernando Fraga de Azevedo (Coord.) 2º Congresso internacional criança, língua, imaginário e texto literário. Centro e margens na literatura para crianças e jovens. Actas/Proceedings. Braga: Universidade do Minho / Instituto de Estudos da Criança [Cd-Rom], s/p.
- Saldanha, Ana (2009) *O papão no desvão*. Ilustrações de Yara Komo. Lisboa: Caminho.
- Shavit, Zohar (2003) *Poética da literatura para crianças*. Lisboa: Caminho.
- Sloan, Glenna Davis (1991) The child as critic. Teaching Literature in elementary and middle schools. New York-London: Teachers College Press/Columbia University.
- Soares, Luísa Ducla (2003) *A vassoura mágica*. Ilustrações de Paula Oliveira. Porto: Asa.
- Smallman, Steve & Dreidemy, Joelle (2006) A ovelhinha que veio para jantar. Lisboa: Dinalivro. [Ed. Original: (2006) The lamb who came for dinner. Little Tiger Press]
- Thomas, Valerie & Paul, Korky (2007) A Bruxa mimi e a varinha mágica. Lisboa: Gradiva Júnior. [Ed. Original: (2002) Winnie's magic wand. Oxford University Press]
- Trousdale, Ann (1989) Who's afraid of the big, bad wolf? *Children's literature in education*, 20 (2), 69-79.
- Trousdale, Ann & McMillan, Sally (2003) "Cinderella was a wuss": a young girl's responses to feminist and patriarchal folktales. *Children's literature in education*, 34 (1), 1-28.
- von Franz, Marie-Louise (1979) La femme dans les contes de fées. Paris: La Fontaine de Pierre.
- Ward, Nick (2001) *Vem ai um lobo!* Lisboa: Livros Horizonte. [Ed. Original: (2001) *A wolf at the door!* David Flickling Books]
- Wilkie-Stibbs, Christine (2002) The feminine subject in children's literature. New York and London: Routledge.
- Williamson, Melanie (2008) *O magnifico plano do lobo*. Lisboa: Livros Horizonte. [Ed. Original: *Wolf's magnificent master plan*. Hodder Children's Books]
- Zilberman, Regina (2003) *A literatura infantil na escola.* São Paulo: Global Editora.

Jack Zipes (1986) Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique: la littérature pour la jeunesse. Paris: Payot.

Memórias de um cavalinho de pau

Armindo Mesquita

"Era uma vez...", era assim que a nossa avó iniciava a conversa, aos serões, depois do jantar, junto à lareira. De olhos postos no velho livro de páginas amarelecidas pelos anos, bebíamos cada uma das suas palavras e acompanhávamos extasiados as sombras que com as mãos, tão sabiamente projectava na parede clara da cozinha. Desta maneira, nos foram sendo passados valores e transmitidos o sofrimento e a alegria dos heróis. Também assim fomos saindo do nosso casulo egocêntrico, começando a sentir curiosidade em relação ao pensamento do outro e experimentar a necessidade do diálogo – entre a voz que conta e o ouvinte.

Tal como nós, outras crianças foram surpreendidas pela magia das histórias e, antes delas, outros jovens e adultos as absorveram, sempre às arrecuas até aos primórdios da humanidade.

Contar histórias é uma das formas mais antigas de comunicação e permanece até aos nossos dias como uma das mais modernas formas de propagação da cultura. Usadas como meio de transmissão de conceitos, desde épocas remotas em que os homens ainda não sabiam escrever, conservaram-se na tradição oral, alternando consoante a memória e imaginação do seu contador.

Em Les voies de l'imaginaire enfantin, Georges Jean (1979: 150) diz que «a vida imaginária é muito mais do que uma precisão vital, é uma necessidade». Aliás, todo o ser humano sonha, isto é, imagina. E porque todos os homens sonham e foram crianças, o imaginário parece ser um terreno de jogo universal, um paraíso que se pode encontrar, desde que se deseje.

Consabidamente, o imaginário infantil estrutura as relações da criança com o cosmos, enquanto espaço de interacção que a faz aceder, de modo progressivo, a uma liberdade criadora e, concomitantemente, a um crescente conhecimento do que a cerca.

Imaginário remete-nos para a natureza simbólica, espaço onde a imagem é posta em acção. Aliás, ao observarmos o mundo

que nos rodeia, memorizamos a realidade e produzimos, no nosso imaginário, as imagens do mundo. O imaginário é o espaço onde a imagem é criada para ser projectada nos sonhos, na fantasia, nos devaneios e nos actos criativos. É um intemporal onde podemos regressar vezes sem fim.

Para Alexandre Parafita (2002: 9), o imaginário é «uma simbiose entre a imagem e a magia. Imagem das coisas, dos lugares, dos sabores, dos sentidos. Magia do sonho, do "faz-de-conta", do simbólico, do misterioso.

Assim, a produção literária, ao abrir as portas da fantasia, põe à disposição da criança um legado de símbolos que, quando activados, levam não só a uma identificação e exploração das imagens como também a sua conformidade simbólica.

Com os contos orais, a criança aprende imaginando e recriando as personagens das suas histórias favoritas. Esses momentos de prazer contribuirão para que, lentamente, se aperceba que o conteúdo da história tem muito para lhe oferecer, pois através do sonho, da fantasia, do devaneio, o conjunto das imagens elaboradas mentalmente revela-se no imaginário.

Nesta perspectiva, poderemos afirmar que é na infância que a imagem e a magia se cruzam, porque é nesta fase que as crianças despertam para o mundo e para o mundo encantado das histórias. A fantasia, o mistério, a natureza simbólica impelem a criança a exteriorizar as suas emoções. Ao fazê-lo, estrutura e amplia o conhecimento que tem de si, dos outros e do mundo. As histórias, com os seus espaços do "Era uma vez...", ajudam a criança a arrumar a sua casa interior e a ampliar o conhecimento que tem o mundo.

Sabe-se que, ao mesmo tempo que uma criança escuta um conto, a sua mente está a produzir outro, isto é, «por um lado, a narrativa oral opera como um veículo de emoções e, por outro lado, inicia a criança na palavra, no ritmo, nos símbolos, na memória; desperta a sensibilidade, conduzindo à imaginação através da linguagem global» (Mesquita, 2006: 143). Imaginar é ver o mundo na sua totalidade.

Alexandre Parafita, «com o desfiar de memórias de um brinquedo mágico, narra a história fascinante de uma velha quinta do Alto Douro» (Contracapa). O autor, através do conto "Memórias de um cavalinho de pau", convida o leitor a desfrutar dos maravilhosos, e quase irreais, cenários naturais com que a natureza brindou a região duriense.

É lembrar que o Alto Douro, onde Alexandre Parafita nasceu e cresceu, influenciou-o profundamente, não só pelas memórias e tradições do povo rural, mas também pela natureza física do ambiente em que viveu. A propósito, escreveu no livro *Histórias da Terra*:

[...] Menino de palmo e meio, ali vivi rodeado de paisagens de flores, de belas árvores, de mantos de searas e dourados vinhedos. Convivia a todo o tempo com a natureza, e, quando não, dormia no seu regaço. Ouvi cantarolar os riachos à minha beira, acordava ao som de mil chilreios, jogava às escondidas com as lebres no monte, via passar as águas e as cegonhas à distância de um assobio, os melros faziam ninhos de chapins e pintarroxos num marmeleiro que crescia atado por uma guita à janela do meu quarto. A caminho da escola, coaxavam-me as rãs nas regueiras, os grilos trilavam nos lameiros, os cucos e as poupas desafiavam-me do alto dos negrilhos, e à minha passagem vinham sempre cumprimentar-me sardões e lagartixas que, timidamente, espreitavam nas fendas dos muros [...]

O Alto Douro Vinhateiro é uma zona particularmente representativa da paisagem que caracteriza a vasta região demarcada do Douro. A paisagem cultural do Alto Douro combina a natureza monumental do vale do rio Douro, feito de encostas íngremes, solos pobres e acidentados e dos socalcos, em xisto, construídos pelo Homem ao longo dos séculos.

As paisagens do Alto Douro Vinhateiro, património da humanidade, aparecem e convidam entre as páginas do livro "Memórias de um cavalinho de pau", que cavalga por entre os coloridos vinhedos que dão o célebre vinho generoso, mundialmente conhecido.

Exortar esta região é necessariamente falar do rio Douro, das suas vinhas, das quintas onde se produz o tão famoso vinho do Porto. A paisagem do Douro é toda ela de enorme atractivo. Das cercanias serranas às margens do rio, da beleza da giesta selvagem aos socalcos da videira domesticada, passando pelas amendoeiras e cerejeiras em flor, desdobra-se esta paisagem singular, em mil tonalidades e colorações, consoante a época do ano e o local escolhido.

O conto refere-se a Sabrosa, simpática vila, sede de concelho e terra natal do escritor Alexandre Parafita, situada na fantástica região demarcada do Douro que deslumbra pela sua beleza natural. De feição marcadamente rural, Sabrosa desenvolveu-se, sobretudo, com o fomento da indústria vinhateira.

O património paisagístico deste concelho, como de toda a região duriense, é de uma beleza ímpar. Aliás, nesta zona de grande encanto, prazer e tradição, onde o ambiente é terno, envolvente e natural, fica a «Quinta do Pousado», tal como vem identificada na narrativa. Diz o autor, para traduzir a magia deste cenário:

Era o meu primeiro dia de férias na Quinta do Pousado. Desejoso de conhecer-lhe todos os cantos e recantos, levantarame cedo para dar um passeio pelas vinhas, os pomares e as encostas verdejantes à volta. Ali morava um pedaço do Alto Douro, com as suas paisagens de sonho, desenhadas a verde, com os pinhais de um lado e os vinhedos grandiosos de outro. É assim a vila de Sabrosa. Bela, sedutora e única. (p. 6)

A paradisíaca Quinta do Pousado, rodeada de uma maravilhosa paisagem natural e histórica, situa-se num espaço apetecível da vila de Sabrosa. É um daqueles lugares a que se chega devagar, devagarinho, para se desfrutar de tudo à volta. Dali, para outros lugares deslumbrantes da vila, sobe-se muito e as curvas sucedem-se, mas nada é impeditivo ou problemático. Na ânsia de aventuras, como é natural, as crianças não medem os perigos que constantemente espreitam e resolvem fazer «umas corridas no seu Cavalo de Tróia, descendo a vila desde os sítios mais altos» (p. 32)

O cavalo começou logo a deslizar e a ganhar andamento pela rua do Rapa abaixo, até que, sem qualquer controlo, saiu do trilho e entrou numa ladeira, acabando por se precipitar contra umas pedras, perante os gritos de pavor dos pequenos cavaleiros. O cavalo ficou todo desfeito: uma roda para aqui, outra para ali, a cabeça para um lado, a barriga para outro...

Os miúdos, quando se levantaram do chão pedregoso – a custo já se vê... - um queixava-se de uma perna, outro de um braço, outro de uma clavícula. E o Luís, que fora o da ideia, era de todos o que mais coxeava, a gemer de dores e a praguejar contra a sua sorte. O Raul, esse, choramingava, não tanto pelas dores, mas pela perda do seu cavalinho (pp. 33-34).

Como na maioria das quintas durienses, também a Quinta do Pousado, com os seus vastos vinhedos, tem uma enorme casa senhorial, tipo palacete, que ostenta uma fachada rústica com uma escadaria com acessos a um encantador jardim e uns grandes portões: Um dia, «um grupo de salteadores, montados em imponentes cavalos, escancarou os portões da quinta e entrou de rompante por ela adentro. Ignoraram os cães de guarda que ladravam desalmados e pararam em frente à casa grande [...] Na escadaria depararam com uma criada, já idosa, que arrastava a custo um balde com restos de comida para os porcos» (pp. 15-16)

Adjacente ao palacete, há um alpendre «Arruinado pelo tempo e pelo desuso, nele se ocultavam segredos /.../ Lá dentro, as teias de aranha vergavam sob o peso do pó e o silêncio metia medo». (5). É no alpendre que se recordam as aventuras e os mistérios contidos na Quinta do Pousado.

E as aventuras da imaginação também não faltavam. Os meninos que cavalgavam aquele mágico cavalinho de pau, ritmavam o balancear cantando deliciosos versos. Versos que o autor projecta numa poesia construída num ritmo perfeito e cativante ("enquanto balanceava na sela, cantava, cantava, cantava..."):

"Corre, corre, cavalinho, Meu cavalinho de pau! Leva-me a correr o mundo, No papel dum tipo mau!

Corre, corre, cavalinho, Deixa-me ir nesta ilusão: Se hoje sou um salteador, Amanhã já não sou não!

Leva-me à Guerra de Tróia, À Judeia, à Palestina, À terra dos reis tiranos, Que nunca ninguém domina! Leva-me às terras dos mouros E dos ferozes sultões! Quero vencê-los a todos, Roubar-lhes os facalhões!

E depressa, hem depressa, Antes que acabe a ilusão: Se hoje sou um sonhador, Amanhã serei ou não!"

Em "Memórias de um cavalinho de pau", o escritor Alexandre Parafita incita-nos a partilhar a paixão de uma leitura através da felicidade vivida nas emoções das personagens, silhuetas recortadas sobre um pano de fundo que é a infância acolhedora de uma velha quinta do Douro, «onde se sente o balancear constante bem ao ritmo dos sonhos e ilusões de uma criança» (p. 12), cujos encantos ainda estavam por descobrir: «Ao longe, os galos cantavam emproados e dominadores, os cães, ladra-que-ladra, trocavam mensagens entre si para enganar o tédio, e um burro, de instante a instante, zurrava de fome e solidão» (p. 12).

Com a leitura deste delicioso conto, que agrada tanto a crianças como a adultos, fizemos uma viagem à infância perdida pelo peso dos anos através de um brinquedo encantador que atravessou gerações: um cavalinho de pau: «Dele parecia irradiar uma certa magia, projectada por uns olhos enormes, olhos de gente, desenhados a jeito. Tão a jeito que pareciam emitir sentimentos de ternura, capazes de me falar na alma» (p. 9).

Memórias de um cavalinho de pau, embora sendo um livro especialmente para crianças, está bem de ver, é também um delicioso pretexto para que cada um de nós faça uma viagem à infância, reelaborando as emoções do convívio com esses antigos brinquedos, que passam a eternos, porque a magia nos ficou na alma.

Referências

- Araújo, Alberto Filipe e Baptista, Fernando Paulo (2003) Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget.
- Azevedo, Fernando (2006) *Literatura infantil e leitores. Da teoria às práticas*. Braga: Universidade do Minho.
- Cerrillo, Pedro, Larragaña, Elisa & Yubero, Santiago (2002) *Libros, lectores y mediadores*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mesquita, Armindo (Coord.) (2002) Pedagogias do imaginário olhares sobre a literatura infantil. Porto: ASA.
- Mesquita, Armindo (Coord.) (2006) Mitologia, tradição e inovação (re)leituras para uma nova literatura infantil. Vila Nova de Gaia: Gailivro.
- Parafita, Alexandre (2006) *Memórias de um cavalinho de pau*. Lisboa: Texto Editores.
- Rodari, Gianni (2004) Gramática da fantasia. Lisboa: Caminho.
- Rodríguez Almodovar, Antonio (2004) *El texto infinito*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Ler, ver, desconfiar... Um exercício de leitura a partir de um álbum narrativo

Manuel Jorge Carvalho

Quando recordo alguns dos momentos em que o meu avô Manuel se decidia a contar-me histórias, à memória já algo vaga das palavras, ata-se o efeito nitidamente presente dos gestos das suas mãos, abertas, a apontar para a cabeça do gigante *Gulliver*, lá no alto, que eu imaginava ser sempre para lá do telhado. Como se estivesse ainda sentado aos seus pés, experimento, de novo, o fascínio que era olhar, desde baixo, o seu bigode a subir e a descer acompanhando o movimento preguiçoso da minhoca Joana que, para meu desespero e alívio, escapava sempre, por muito pouco, ao bico de um pássaro mau. Ou, então, a forma fascinada como tentava imaginar a razão pela qual os seus olhos ficavam de repente enormes, sempre que, ao mesmo tempo, metia a cabeça entre os ombros e falava de um tal "lobisomem"...

O conjunto entrecruzado de efeitos visuais, sonoros e de movimento, essa espécie de *encenação* que o meu avô emprestava ao que dizia, misturava-se definitivamente com os sentidos que as palavras tinham para mim e o meu avô fazia de cada história uma outra história.

Nem sempre, infelizmente, as histórias nos são contadas assim e, na verdade, a ideia que, por vezes, temos é que uma história contada (no sentido em que resulta alheada da palavra impressa) é, essencialmente, algo para ser ouvido... sem gestos, nem encenações.

Pensemos agora nos livros impressos e ilustrados de literatura infantil.

A partir do momento em que as histórias nos são comunicadas pelos livros, o suporte, agora material e mudo das páginas, faz, de certo modo, calar essa voz particular de quem conta. O texto, até aí ouvido, passa, a partir deste momento, necessariamente, pela instância mediadora do olhar e os aspectos

visuais da organização gráfica e, de uma forma específica, da ilustração aparecem, a par do texto verbal, compartilhando o mesmo suporte, como uma outra linguagem, impondo uma outra sintaxe, outras *encenações*.

À linearidade do código verbal, que nos guia adiante na leitura, contrapõe-se a presença das relações espaciais e combinadas da imagem operando-se neste duplo exercício de ler/ver um mecanismo de tensão criador de muitas possibilidades dos sentidos das imagens interagirem com os sentidos das palavras.

Tendo em conta o singular contexto de percepção que a arquitectura visual deste novo "texto" pode contemplar, tudo se passa, como se o olhar, atento ao mais pequeno sinal que nos faça intuir sobre a hipótese de se revelarem significados escondidos, onde quer e de que forma eles estejam, experimente uma espécie de exercício de desconfiança em relação a todos os elementos impressos.

Assim, as palavras, mas também as imagens, o formato, a dimensão, os materiais, a opção por determinado tipo e altura de letra, a mancha tipográfica ou a distribuição dos diferentes elementos na página, entre outros, são aspectos que podem disputar, desde a capa à contracapa, todo o território físico do livro enquanto um objecto de muitas oportunidades de significação, convertendo o livro inteiro num imenso e plural "texto" para descobrir, ao mesmo tempo que nos faz perceber que, para além do "quê" que nos é comunicado importa, também, ler o "como" nos é comunicado.

Cada vez mais, a leitura do livro de literatura infantil colocanos, assim, perante um desafio que tende a mobilizar o leitor a não se contentar com o argumento que corporiza a história e a desviar a atenção para a sua construção formal, para o jogo estético das diferentes linguagens presentes.

Olhar as páginas de um livro, "ler a história", significa assim, para além do mais, baralhar o impresso com o expresso e... desconfiar!

O verbo "desconfiar", justamente, apresenta-se como um instrumento que abre caminho para a possibilidade de descobrir a maneira como as imagens, o texto verbal e a sua organização gráfica, nos convocam, mutuamente, a ler o livro como um todo enriquecendo a nossa leitura.

No livro *A Lebre e a Tartaruga*, com ilustrações e texto de Helen Ward (2003), encontramos um exemplo claro da aproximação entre ilustração e texto enquanto uma unidade sígnica vertida sobre as páginas.

De facto, são inúmeras as pistas que nos convidam a explorar a dimensão polissémica de uma e de outra linguagem presentes.

Desde logo na capa, não será seguramente por acaso que o logótipo da "Caminho" (a casa editora) surge impresso no alinhamento horizontal que define o trajecto que seguem os dois personagens, justamente, o lugar do caminho que percorrem. Este, aparentemente insignificante, jogo lúdico pode transformar um logótipo num elemento significativo, antecipando a importância que a figura do caminho representará no desenvolvimento da narrativa. Esta importância, tornar-se-á ainda mais evidente quando, adiante, nos é lançada uma nova pista. Desta vez, através da presença de cinco bandeiras alinhadas no limite inferior da dupla página. De facto trata-se, não de cinco bandeiras, mas quatro mais uma, já que a bandeira mais à direita (supostamente mais próxima do fim do percurso) apresenta uma diferença relativamente às restantes. Na verdade, a subtil presença de uma folha na extremidade superior de uma das hastes, pode interpelar-nos a uma interpretação posterior: depois de lida a história, se retomarmos esta página, captaremos porventura, de forma mais evidente e profunda, a mensagem que a imagem traduz. Uma mensagem em relação à qual a presença do logótipo, adquire de novo importância na forma como, interpondose à sequência das bandeiras imediatamente antes daquela que se diferencia de um modo muito particular das anteriores, torna possível ao leitor inferir que o "demorado e por isso longo caminho" da tartaruga acabará por dar fruto.

A relativa economia de palavras usadas nesta obra contrasta com uma singular utilização conjunta de texto e imagem convertendo o espaço das páginas num produtivo campo de experimentação, a nível expressivo mas, também, narrativo.

Desde esta perspectiva, podemos identificar, por exemplo, alguns recursos, com incidência na estrutura gráfica, orientados a facilitar/reforçar a percepção de que a lebre é mais rápida que a tartaruga.

Um desses recursos é tornado claro, ainda na capa, no modo como a lebre, para além de aparecer maior em relação ao outro protagonista, rompe a moldura limite do (equilibrado) rectângulo central que enquadra a ilustração, parecendo "saltar" do espaço bidimensional onde supostamente deveria estar.

Entretanto, a disposição dos elementos nas duplas páginas que se sucedem explora também outras situações. É assim que a imagem das pernas da lebre "cortadas" no limite direito da página favorecem a sensação de que já estará muito para diante. Em contrapartida a imagem da tartaruga colocada no canto inferior esquerdo da primeira metade da dupla página leva-nos a considerála numa posição mais estática e anterior.

A utilização da dupla página como uma unidade significativa de leitura é um recurso cada vez mais presente nas obras de literatura infantil em relação ao qual podemos associar distintas finalidades.

Neste livro, a autora tira partido de um rectângulo com 240mm de altura por 285mm de largura que se desdobra horizontalmente num formato que parece favorecer uma história marcada pela lógica de progressão associada à disputa de uma corrida.

A sequência das 4 duplas páginas iniciais, servindo-se deste eixo implícito favorável à deslocação, concretiza os movimentos da tartaruga e da lebre numa espécie de "frase narrativa". De facto, ao longo destas páginas as sucessivas representações da lebre assemelham-se a *frames* numa sequência fílmica, marcando o espaço e o tempo. Por outro lado, se deslocarmos a atenção para a presença da tartaruga notamos que esta ilustração provoca uma elipse em relação à mensagem que nos é dada pelo acompanhamento do, já referido, movimento da lebre. Ao tentarmos reconstruir o lapso temporal que daí resulta, somos levados a inferir, a real dimensão, quer desse *por toda a parte* a que o texto verbal faz referência, quer os estragos provocados pelo animal.

Entretanto um recurso muito interessante posto ao serviço desta dinâmica refere-se à forma como o arranjo gráfico das linhas de texto reforça, ora, a atitude calma e lenta da tartaruga, ora, o desastrado e rápido movimento da lebre.

Se no primeiro caso as linhas de texto surgem alinhadas horizontalmente no centro da página configurando, a mancha de texto, um trapézio de base estável ou, então, como segunda linha, (pela ordem de leitura), terminada por um ponto final, no caso das palavras que clarificam as acções da lebre, as linhas que as suportam evocam, em certa medida, situações em que por vezes a linha de texto, como refere Gil Maia (2003: 149), "[...] é alvo de rupturas tipográficas [...] desencadeadoras de estratégias de legibilidade na fronteira do texto e da imagem. [...]"

De facto se a primeira dupla página parece conter¹⁰, desde logo, a semente que induzirá o leitor a considerar o efeito da orientação gráfica das linhas de texto quanto ao percurso e ritmo de leitura, nas páginas seguintes, aceitamos, definitivamente, a curva que as linhas de texto descrevem, como mais um elemento para o reforço do dinamismo da composição da ilustração.

Entretanto, na evolução da narrativa, após iniciada a corrida, que a lebre e a tartaruga disputarão, lemos:

a lebre, correu em direcção ao rio... e saltou... de pedra... em pedra...para a outra margem do rio... mas não foi ter aonde pensava que ia.

Duas informações fundamentais para percebermos o sarilho em que de repente se meteu a *lebre* - provocando primeiro a desconfiança e depois o riso no leitor - não nos são comunicadas pelo texto verbal. É através das ilustrações que percebemos que as pedras são, na realidade, hipopótamos, que estando quase submersos, levam a que a *lebre* os confunda com as pedras.

Entretanto, voltando a página, deparamos com a imagem da *lebre* (voltada para a direita) sobre o dorso de um dos hipopótamos (agora perfeitamente visível) virado no sentido da margem esquerda da dupla página, contrário ao da posição da *lebre*. Esta configuração visual, em que se destaca a posição isolada da *lebre*, na metade direita da dupla página, em clara oposição à densidade pictórica da outra metade, povoada por muitos animais e plantas, não só confirma o desfecho, que já adivinhávamos desde a página anterior, como

mesmo ao lado, ou, então, chamando-nos a atenção para a lentidão da tartaruga, a sua imagem deva corresponder à última coisa a "ler" antes de voltarmos a página.

Podemos admitir, por exemplo, uma orientação da leitura que nos conduza desde (1) - a primeira linha (Era uma vez uma lebre muito veloz...) a (2) - (Pernas da lebre), depois a (3) - a segunda linha de palavras e, depois, "andar para trás" até (4) - (imagem da tartaruga no canto inferior esquerdo), apenas porque as reticências parecem terem continuidade na representação das pernas da lebre

evidencia a impossibilidade objectiva da *lebre* avançar, neste caso, para a outra margem. Não podemos ignorar aqui a importância que adquire, do ponto de vista da afirmação visual, a presença do *hipopótamo* (do lado do grupo de animais!), e, em particular, a representação do olho do animal. É um olhar que, ostensivamente, sugere uma presença, que é, também, de proximidade afectiva com o grupo, parecendo querer conquistar (como se não chegassem os amigos!) a cumplicidade do leitor para aquele lado da página, deixando ainda mais isolada a *lebre*. Mas, mais do que um olhar de afirmação, é-o de confirmação, de dever cumprido. De facto, não podemos esquecer, voltando agora umas páginas atrás, que é o *hipopótamo* quem surge, observador, muito próximo da *lebre* depois do roedor ter "atropelado" a tartaruga.

Entretanto o contexto visual desta página amplia, de muitas formas e a um outro nível, o que seria a simples impossibilidade de a lebre atingir o outro lado do rio. Se repararmos, a linha que suporta o texto verbal e que acompanha, de muitas maneiras, desde as últimas duas páginas, o movimento da *lebre*, termina, nesta página, numa linha horizontal iniciada com reticências e terminada por um ponto final. Se, só por si, estes sinais sugerem a ideia de algo que vem de trás e que agora termina, este mesmo efeito resulta reforçado pelo alinhamento vertical do extremo direito da frase com o extremo do corpo do *hipopótamo*.

De igual modo comparando a orientação de todos os animais representados vemos que (à excepção da pequena rã) apenas aqueles que se encontram suspensos nos arbustos, ou mesmo no ar, têm o corpo numa orientação semelhante à da lebre, ou seja, para a direita, enquanto que o *Guarda-rios-de-colar-branco*, o *serval* (ainda que este tenha a cabeça voltada na direcção da lebre a posição do corpo indicia um movimento contrário) e o *hipopótamo*, animais mais pesados, e, por isso, mais estáveis, estão voltados na direcção oposta. A instabilidade e mudança eminente a que estão sujeitos os primeiros pode ser comparável ao efeito de surpresa experimentado pela *lebre* ao mesmo tempo que a estabilidade do segundo grupo de animais remete para trás, para o lugar da *tartaruga* e do grupo. Uma e outra possibilidade equivalem-se nas posições, ora de um grupo ora de outro.

A organização dos elementos na página evoca, assim, uma negação de outra ordem, já não só da impossibilidade física da lebre seguir em frente para a outra margem. Trata-se de traduzir um sentimento mais amplo de reprovação em relação ao modo como a lebre se comporta para com os outros e que parece, por esse mesmo motivo, convocar a adesão dos animais em torno de uma estratégia de apoio que favoreca a tartaruga (pelo menos parece sermos alertados a pensar isso!). Esta eventual ajuda, não é, no entanto, explicitamente formulada no texto¹¹ mas induzida pelo leitor a partir das imagens. É o caso da situação, já comentada, do hipopótamo; mas também do momento inicial da história quando percebemos apenas pelas ilustrações que os "estragos" que a correria da *lebre* provocava por toda a parte eram, também, sobre os animais ou o quanto a palavra ponderação pode significar em relação ao facto da tartaruga não se importar de carregar sobre a carapaça o manguco. De modo idêntico somos conduzidos pela imagem a apercebermo-nos da presença de uma toupeira e a inferir significados para os termos árbitro e imparcial, procurando uma qualquer correlação com os hábitos ou características daquele ser que, sob o olhar focalizado de alguns animais, aparece de um buraco no chão.

É também pela ilustração que percebemos que a estranha floresta de que fala o texto e por onde circula a lebre, corresponde às patas dos animais que, por estarem tão próximos e numa perspectiva que os eleva muito acima do tamanho da lebre, aparentam passar-lhe despercebidos. Ou haverá outra razão? Como compreender realmente que a lebre ignore os animais que lhe são tão familiares? Porventura, o estranho, que as relações de tamanho, perspectiva, sobreposição ou efeito de profundidade, procuram fazer revelar nesta imagem, é muito mais que um artificio visual da composição gráfica para confundir/divertir o leitor na tentativa de descobrir os animais semi-escondidos e leva-nos, decorrente do conhecimento anterior auto-imagem sobre nosso a comportamento da lebre, a conotá-lo com uma sensação de distância ou isolamento desta em relação aos seus pares. De resto umas páginas antes a ilustração já nos tinha dado a entender o quanto a multidão de animais, de uma forma ou de outra, se "interporia" no percurso.

¹¹ Da mesma forma que a presença de quaisquer animais (à excepção dos dois protagonistas) também não é, em momento algum, verbalizada.

O nosso exercício de leitura fica, entretanto, por aqui. E ficanos, por outro lado, a ideia de que o livro de literatura infantil é, hoje, cada vez mais, um complexo artefacto cuja dimensão sígnica não pode ser considerada na sua plena extensão se reduzida apenas à materialidade do que é explicitado pelo texto verbal.

De facto, somos tentados a afirmar que, neste tipo de obras, os procedimentos que a ilustração e as estratégias gráficas exercitam na sua articulação com o texto verbal configuram-se, em grande medida, como o lugar de emergência do "novo" e um instrumento fundamental para a materialização de abordagens diversificadas na leitura.

Referências

- Colomer, Teresa (1998) La formación del lector literario. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Colomer, Teresa (2002) Siete llaves para valorar las historias infantiles. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Díaz Armas, Jesús (2003) Estrategias de desbordamiento en la ilustración de libros infantiles. In Fernanda L. Viana; Marta Martins e Eduarda Coquet (Coord.) *Leitura, literatura infantil e ilustração: investigação e prática docente.* Braga: Centro de Estudos da Criança Universidade do Minho, pp. 171-180.
- Duran, Teresa (2000) ¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Duran, Teresa (2002) Leer antes de leer. Madrid: Anaya.
- Maia, Gil (2003) Entrelinhas: quando o texto também é ilustração. In Fernanda L. Viana; Marta Martins e Eduarda Coquet (Coord.) *Leitura, literatura infantil e ilustração: investigação e prática docente.* Braga: Centro de Estudos da Criança Universidade do Minho, pp. 145-155.
- Ward, Helen (2003) A lebre e a tartaruga. Lisboa: Caminho.

4

Representações da alteridade na literatura infantil

Ângela Balça

As sociedades actuais, nomeadamente a europeia, enfrentam, com alguma perplexidade e não sem controvérsia, o fenómeno da interculturalidade. Diariamente as notícias dão-nos conta das situações dramáticas por que muitos indivíduos, das mais diversas nações, passam, para chegarem à Europa. Mais silenciosos são os movimentos populacionais dentro da própria Europa, e mais propriamente no Espaço Schengen. Este contexto migratório para e no espaço europeu, certamente não novo, mas seguramente com um enorme impacto, provocou alterações na sociedade, não só a nível étnico, mas também a nível cultural e linguístico. Não terá sido evidentemente por acaso que o ano de 2008 foi escolhido pelo Parlamento Europeu e pelo Conselho da União Europeia como o Ano Europeu do Diálogo Intercultural (AEDI).

Para a sociedade portuguesa, não tem sido completamente pacífico e isento de problemas o processo de integração no seu seio de indivíduos provenientes dos mais diversos pontos de globo. Na tentativa de auxiliar a integração destes imigrantes, o Governo Português criou o ACIDI, I.P. - Alto Comissariado para a Imigração e o Diálogo Intercultural, cuja missão é «colaborar na concepção, execução e avaliação das políticas públicas, transversais e sectoriais, relevantes para a integração dos imigrantes e das minorias étnicas, bem como promover o diálogo entre as diversas culturas, etnias e religiões.»

Neste texto, analisamos os laços entre a questão da interculturalidade e a literatura infantil, nomeadamente no que se refere ao problema da imigração e da presença entre nós de diversas comunidades estrangeiras.

Os textos literários para a infância são também o reflexo das nossas sociedades interculturais, uma vez que abordam, não raras vezes, questões como a identidade e a alteridade, a étnia e a cultura, a língua. Partilha deste entendimento Margarida Morgado (2010:

13), que considera a literatura infantil como uma prática social e cultural, que auxilia na compreensão dos sentidos e das ideologias que circulam nas sociedades, do modo como estas se organizam e dos mitos que estão subjacentes aos modos de vida dominantes de uma determinada sociedade.

Cabe então ao adulto mediador aproximar estas obras aos pequenos leitores e, com eles, potenciar um exercício de exegese, que lhes permitirá um entendimento pleno de valores sociais e de valores éticos que o texto literário encerra, a par de valores literários e de valores estéticos.

Acreditamos que a literatura infantil encerra, para além de uma função lúdica e de uma função estética, uma função formativa, e neste sentido pode auxiliar as crianças a compreenderem e a aceitarem o Outro. A leitura do texto literário, porque confina uma dimensão estética mas também simbólica, pode consentir uma leitura intercultural, que possibilita à criança leitora abrir perspectivas e lançar um primeiro olhar, que lhe permita conhecer e aprender a aceitar e a conviver com o Outro.

Na verdade, consideramos que um texto literário nunca é neutro, por isso mesmo Marisa Lajolo (2009) afirma que "o texto é contexto", e como o texto é contexto, não há como ignorar a "[...] dimensão ideológica, afetiva, histórica, linguística e discursiva de um texto." (Lajolo, 2009: 107). É nesta linha de pensamento que enquadramos a reflexões de Eliane Debus (2007: 263) sobre a linguagem literária. De acordo com esta investigadora, a linguagem literária, pelo seu carácter simbólico, pode contribuir sobremaneira para reflexões que rompam com uma visão construída sobre o pilar da desigualdade étnica (mas também, acrescentamos nós, linguística, religiosa ou mesmo sexual) e se solidifiquem sobre uma base de valorização da diversidade.

Os textos de literatura infantil que tocam as questões da interculturalidade são numerosos, no panorama editorial português. Por isso mesmo pensamos que o adulto mediador deverá estar muito atento aos estereótipos, aos silêncios, às imagens que estes textos transmitem ou não transmitem sobre o Outro às crianças.

Luísa Ducla Soares é uma autora que já nos habituou, ao longo da sua vasta carreira literária e das suas inúmeras publicações, à temática da interculturalidade, demonstrando, nas suas histórias, reais preocupações com o olhar e o entendimento com o Outro.

Neste texto, iluminamos dois contos para os mais novos, que dão visibilidade à comunidade chinesa e à comunidade negra, residente em Portugal. Estas narrativas estão inseridas na colectânea *Desejos de Natal*, da autoria de Luísa Ducla Soares, ilustrada por Ricardo Rodrigues e vinda a lume em 2007, com a chancela da Editora Civilização.

Imigração e integração podem ser os temas que percorrem estas duas narrativas, que subtilmente salientam a importância do papel da escola na inclusão das crianças na sociedade de acolhimento e na promoção do seu sucesso, no futuro. E não é por acaso que Raúl Iturra (1997: 13) afirma que "eles" e "nós" sentimos a necessidade e unimo-nos na busca de mais vastas habilitações, através da educação, de modo a "[...] conseguir um trabalho que seja interessante para *eles* e para a sociedade multicultural que *nós* passámos a ser."

Ao centrarmo-nos nos paratextos como a capa, a contracapa e a página de rosto da colectânea *Desejos de Natal*, percebemos que estes anunciam ao jovem leitor a temática da interculturalidade. Com cores muito vivas, fortes, e formas grandes, a capa e a contracapa formam um diptíco com os rostos muito expressivos de três crianças – uma criança branca, uma criança negra, e uma criança oriental. As ilustrações de toda obra evidenciam com grande ênfase as três crianças, protagonistas das histórias, recriando, mas também alargando o universo da narrativa. Omnipresente, igualmente nos paratextos mencionados, é uma estrela vermelha, símbolo do Natal, a remeter para o título da colectânea e a lançar pistas para desafiar o leitor, para a antecipação das histórias encerradas na mesma.

O conto intitulado "O carro vermelho" é protagonizado por Liung, uma criança chinesa de oito anos, que frequenta a escola como qualquer menino da sua idade. Este menino personifica certamente as vivências e a forma de estar desta comunidade em Portugal. Liung, nas férias de Natal, ajuda os seus tios numa tão conhecida "loja dos chineses", onde atende os clientes, com grande facilidade, uma vez que, ao contrário dos adultos, sabe falar português. Na loja, Liung tem uma paixão especial por um brinquedo, um Ferrari vermelho, e tenta a todo o custo evitar que os clientes o comprem. Quando fecham a loja, nas vésperas de Natal, Liung convence os tios a emprestarem-lhe o carro vermelho, apenas por aquela noite. Mas quando Liung começa a brincar com o

carro, uma vizinha chega aflita, porque se esqueceu de comprar um presente para uma criança, e, naquele mesmo instante, adquire o Ferrari.

Liung fica tristíssimo, e nessa altura "Pensa nos colegas da escola que devem ter um jantar de festa e a seguir vão desembrulhar os presentes que os esperam, junto da árvore de Natal". Então Liung desenha no vidro da janela um Pai Natal, que viaja num Ferrari, com a mala aberta, cheia de presentes. Desenha em vão, porque momentos depois tudo desaparece e o vidro permite contemplar o céu negro da noite. Negro como a morte do sonho de Liung, como a ausência do Natal em sua casa. No entanto, negro onde piscam milhares de estrelas, símbolo do Natal, da esperança, da fé em dias melhores.

Liung simboliza, de algum modo, as relações interculturais. Criado no seio de uma família chinesa, este menino, através da escola, toma contacto, conhece e interioriza usos e costumes da cultura do país de acolhimento. Para Liung é difícil a harmonia entre as duas culturas, uma vez que, de toda a sua família, só ele consegue alcançar e sentir a possibilidade da partilha e do convívio entre elas. O texto é bem claro, ao evidenciar a diferença entre as duas culturas "Para os chineses o Natal não passa de um bom negócio, que é preciso aproveitar. Para eles a grande data será a do Ano Novo chinês, que será celebrado em família. Então receberá Liung as suas prendas."

Ao longo do texto icónico e do texto verbal são-nos mostrados pormenores que se por um lado procuram dar-nos uma imagem da cultura da comunidade chinesa em Portugal, por outro não deixam de evidenciar alguns estereótipos, existentes na nossa sociedade, em relação a esta comunidade. Aliás, de acordo com Leite e Rodrigues (2000), quando a caracterização de determinado grupo é feita por um autor, exterior a esse mesmo grupo, pode transmitir-se sobre ele uma imagem estereotipada e descontextualizada.

O texto icónico procura revelar-nos o ambiente de uma "loja dos chineses"; o texto verbal apresenta a comunidade chinesa, que trabalha em lojas e restaurantes, cujos nomes sugerem a sua proveniência, como «Pérola de Macau» ou «Dragão de Ouro»; dominam a língua portuguesa apenas o suficiente, para lhes permitir comunicar com os clientes "Sabiam uma dúzia de frases em

português que misturavam com gestos e sorrisos."; alimentam-se de pratos como, por exemplo, caril ou porco doce.

No entanto, ao longo do texto, surgem-nos indícios de estereótipos, em relação a esta comunidade. Assim, expressões como «gatafunhos orientais», para qualificar os caracteres do alfabeto chinês; «olhos em bico», para caracterizar fisicamente Liung; «linguajar», para apelidar a língua cantonesa; e «lojeca» para definir o estabelecimento, não são expressões neutras, mas sim depreciativas em relação a esta comunidade.

Interessante, nesta narrativa, é também a forma como ela nos apresenta diversas etnias e culturas em confronto. Na loja de Liung, entra um cliente negro, que faz uma afirmação pouco abonatória em relação à loja, não nos parecendo abusador sentir que, eventualmente, se pode estender à própria comunidade chinesa "— Só lixo nestas lojas de chineses. Todo avariado mesmo antes de se vender." Igualmente curioso é o modo como o narrador apresenta este figurante negro, revelando estereótipos vigentes na sociedade portuguesa — o cliente negro era um matulão, que praguejava, e era "decerto operário da construção civil".

A outra narrativa intitula-se "Na Cova da Moura", e é protagonizada por Tino, uma criança negra. Neste texto, em particular, o texto icónico assume uma importância fundamental, enquanto portador de significado, alargando e complementando o texto verbal. Na narrativa em apreço, o texto verbal é totalmente omisso, em relação à etnia da criança protagonista; é apenas o texto icónico que nos revela que a personagem principal deste conto é negra.

Começamos pelo título do conto, que remete, eventualmente, de imediato, a criança leitora portuguesa para um bairro chamado Bairro do Alto da Cova da Moura, situado no concelho da Amadora, na zona metropolitana de Lisboa. Este bairro clandestino é habitado maioritariamente por uma população de origem africana, sobretudo oriunda dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), e é conotado, muitas vezes, com a marginalidade.

A história de Tino cola-se, com facilidade, certamente, a tantas histórias de crianças reais, habitantes deste bairro, e muitas vezes retratadas nos meios de comunicação social portugueses. Tino vive com a mãe neste bairro, estando o pai ausente. Na véspera de Natal, ameaçado por rapazes mais velhos, pertencentes a um gang,

Tino participa num assalto a uma casa, que termina com um grave acidente de automóvel, ao qual ele escapa ileso. Ao longo da narrativa, são-nos revelados os sentimentos e os comportamentos do protagonista.

O assustado Tino sente que o assalto é algo profundamente errado, não deixando de se preocupar com os sentimentos da menina, que possivelmente habita aquela casa, quando esta se aperceber do roubo. O texto icónico completa e alarga neste momento o texto verbal — Tino «Pousa os olhos inquietos numa moldura pousada sobre a lareira. Deve morar ali aquela menina de franjinha que sorri, por trás do vidro.». A ilustração revela-nos uma menina branca, podendo nós, eventualmente, inferirmos que a casa pertence a uma família branca, o que está bem de acordo com o estereótipo existente, na sociedade portuguesa, em relação a este bairro — a população negra, criminosa, assalta as casas da população branca, bem sucedida na vida.

O protagonista não furta nada da casa, não se embebeda como os outros membros do gang, e a sua atenção centra-se na árvore de Natal, que no topo exibe uma estrela brilhante de cristal. Elemento simbólico, a estrela representa a fé, a protecção e, na tradição cristã, indica o caminho do Menino Jesus aos Reis Magos – «Será mesmo verdade que as estrelas indicam caminhos?» – pergunta-se Tino em pleno assalto. Na verdade, a estrela roubada por outro membro do gang, e dada a Tino, é a única coisa que este traz do assalto. E é decerto a estrela que o salva do acidente de automóvel, que o guia até casa, onde o esperam os braços "fortes", "seguros", do pai. Só nesta altura, "Do bolso das calças do miúdo cai a estrela, reluzente, de cristal. Ao embater no chão de cimento desfaz-se em mil pedacos."

Tino, já sob os braços protectores do pai, vai varrer a estrela, "Precisa de deitar para o lixo a estrela desfeita, todas as estrelas desfeitas da Cova da Moura."

A solução encontrada pela família de Tino, para o começo de uma nova vida, é a saída do bairro. Mas ainda assim, há alguns Tinos que conseguem uma vida longe da criminalidade, mesmo vivendo neste bairro, e alguns indícios são deixados ao longo da narrativa, nomeadamente o carácter do protagonista aliado ao seu interesse pelas aprendizagens adquiridas em contexto escolar.

Os sinais da multiculturalidade, neste conto, são-nos dados por pequenos pormenores, ainda assim revelando a estranheza do

narrador, que acentua a diferença entre culturas. Deste modo, logo no início da narrativa, o narrador afirma que no bairro «Há uma doçura africana no ar, um perfume exótico que não é da erva que se fuma mas das especiarias que vão temperar o jantar de festa.». Já no final do conto, volta a fazer-se referência à comida, neste caso à cachupa (prato típico de Cabo Verde) e ao doce de coco, que Tino calcula que a sua mãe terá cozinhado para o jantar de Natal.

Na verdade, se o jantar de Natal português não prevê na sua ementa estes pratos, não deixa de ser interessante o adjectivo "exótico" para caracterizar o odor das especiarias, usadas tanto pela população africana como pela portuguesa na cozinha, e à disposição de todos, em qualquer supermercado, nesta era da globalização. Parece-nos que o adjectivo "exótico" pretende qualificar, por extensão, uma cultura, diferente da do narrador, e por isso mesmo assim vista e sentida por ele. Deste modo, faz-se a distinção entre as duas culturas, africana e europeia, não postas em pé de igualdade, mas apresentando-se a primeira como diferente, singular, estranha.

Por outro lado, o bairro é apresentado como sendo um espaço de marginalidade e de impunidade, uma vez que se avança que se "fuma erva", prática proibida pela legislação portuguesa.

Outro pormenor, que nos revela a atitude do narrador, está relacionado com o presépio, desenhado por Tino, "Pinta com o lápis castanho o menino Jesus, veste com um pano garrido, vermelho e verde, a Virgem Maria". Mais uma vez o narrador toma posição em relação à diferença entre as duas culturas - Maria "Não fica muito mais bonita assim do que com o manto deslavado com que costumam apresentá-la?". Parece-nos que apesar de na tradição cristã, as vestes de Maria poderem ser representadas com tons mais suaves, qualquer criança, independentemente da sua cultura e da sua etnia, pode colorir a indumentária de Maria das mais variadas cores.

O texto icónico completa e acrescenta a pintura da Sagrada Família. O Menino Jesus surge-nos com o rosto negro; a Virgem Maria, com o manto colorido, a vermelho e verde, mas com o rosto branco. Esta ilustração encerra um enorme carácter simbólico, uma mensagem de igualdade, de amor entre todas as etnias, para toda a Humanidade, personificada na Sagrada Família, não só pelo que ela em si representa, mas sobretudo porque, para Tino e, se nós quisermos e deixarmos, para muitas crianças, o Menino Deus é Negro e a Virgem sua mãe é Branca.

Nas sociedades actuais, onde a promoção da interculturalidade se torna numa aposta cada vez mais urgente, a literatura infantil desempenha seguramente um papel fundamental no fomento entre as crianças de uma literacia intercultural. É também através de textos literários que as crianças tomam contacto com outros povos, outras etnias, outras culturas.

Os dois contos que apresentámos neste artigo são disso reveladores. Mas são igualmente reveladores das dificuldades em nos descentrarmos da nossa cultura europeia, para encararmos outras realidades com um olhar desprovido de preconceito. Ainda que surgindo de modo muito subtil, nestas duas narrativas, saliento o papel da escola na integração e na construção de projectos de vida das crianças, nomeadamente das crianças oriundas de outras etnias e culturas. É a escola que faz a ponte entre a cultura de origem e a cultura da sociedade de acolhimento, contribuindo certamente para um futuro de sucesso, onde o convívio e a aceitação de si próprio e do Outro sejam uma realidade.

Referências

- Debus, Eliane (2007) A representação do negro na literatura para crianças e jovens: negação ou construção de uma identidade? In F. Azevedo, J. M. Araújo, C. S. Pereira e A. F. Araújo (Coord.) *Imaginário, identidades e margens. Estudos em torno da literatura infanto-juvenil.* V.N. Gaia: Gailivro, pp. 262-269.
- Iturra, Raul (1997) Prefácio. In L. Souta. *Multiculturalidade e Educação*. Editora Profedições.
- Lajolo, Marisa (2009) O texto não é pretexto. Será que não é mesmo? In R. Zilberman & T. Rosing (Eds.) *Escola e leitura.* Velha crise. Novas alternativas. São Paulo: Global, pp. 99-112.
- Leite, Carlinda e Rodrigues, Maria de Lurdes (2000) Contar um conto, acrescentar um ponto. Uma abordagem intercultural na análise da literatura para a infância. Lisboa: Editora Instituto de Inovação Educacional.
- Morgado, Margarida (2010) As diferenças que nos unem: literatura infantil e interculturalidade. *Álabe.* 1. Almería: Universidade de Almería/Rede de Universidades Leitoras, 1-21. Documento *online* disponível em:

- http://nevada.ual.es:81/alabe/index.php/alabe/article/view/6/4 (acedido em 10/11/2010)
- Soares, Luísa Ducla (2007) O carro vermelho. In L. D. Soares. Desejos de Natal. Porto: Editora Civilização
- Soares, Luísa Ducla (2007) Na Cova da Moura. In L. D. Soares. Desejos de Natal. Porto: Editora Civilização.

Ritual iniciático e Imaginário Educacional n'As Aventuras de Pinóquio*

Alberto Filipe Araújo e Joaquim Machado Araújo

"Penetrar num labirinto e regressar dele, tal é o rito iniciático por excelência, e no entanto toda a existência, mesmo a menos movimentada, é susceptível de ser assimilada ao caminhar num labirinto"

Mircea Eliade. *Tratado de História das Religiões*, p. 452.

O ritual iniciático pode ser ilustrado a partir d'As Aventuras de Pinóquio (em italiano Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino), um romance escrito pelo italiano Carlo Collodi em Florença no ano de 1881 e publicado, dois anos depois, com ilustrações de Enrico Mazzanti (Traversetti, 1993; Bertacchini, 1993). Trata-se de um clássico da literatura infanto-juvenil que narra a vida de Pinóquio desde o fabrico até à sua transformação pela fada numa bela e alegre criança (Amelio, 1991: 11-116; Marini, 2000).

Este conto é passível de tratamentos hermenêuticos diversos: história das religiões (Mircea Eliade), psicologia de profundidades (Carl Gustav Jung, James Hillman, Marie Louise von Franz, por exemplo), hermenêutica simbólica e mitológica (Gilbert Durand, Joseph Campbell, entre outros), filosofia da educação (Philippe Meirieu), literatura de fundo educacional e moral (a perspectiva do próprio Carlo Collodi: Amelio, 1991: 94-10; Marini, 2000: 159-191; Mutterle, 1997: 2067-2072), entre outras leituras possíveis¹².

^{*} Este capítulo foi realizado no âmbito do Projecto Educação e Imaginário inscrito no Centro de Investigação em Educação (CIEd) do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga).

¹² A este respeito, leia-se as Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione Nazionale Carlo Collodi di Pescia, intituladas *C'Era una Volta un Pezzo di Legno* (1981), dedicadas à simbologia de Pinóquio, onde aparece um estudo importante de Antonio Grassi na perspectiva da psicologia analítica de Jung: *Pinocchio nell'ottica*

Neste estudo, privilegiamos a perspectiva da filosofia da educação que desenvolvemos na última parte – ainda que não decalcando a posição de Meirieu (1996) –, como corolário da abordagem simbólica em geral, nomeadamente do tema da iniciação. Parece-nos crucial na abordagem de uma filosofia da educação a necessidade da iniciação, enquanto função equilibradora e de recondução à profundidade daquilo que cada um é, podendo ajudar o ser humano a romper com as máscaras sob as quais cada um se esconde aos outros e a si mesmo.

Trata-se de romper o muro e quebrar as máscaras que o impedem de aceder "à consciência do infra-eu, espécie de cogito subterrâneo, de um subsolo em nós, o fundo do sem fundo" (Bachelard, 1986: 260). Neste sentido, importa realçar que a passagem de Pinóquio pelo ventre do tubarão corresponde bem a um segundo nascimento e, consequentemente, a uma metamorfose da sua personalidade mais profunda, a ponto de "assumir-se como um eu"" (Meirieu, 1996: 31). E assumir-se como eu, como bem sublinha Philippe Meirieu, significa agir humanamente no seu sentido mais pleno e mais despojado, significa ousar e agir de acordo com os ditames da sua consciência e vontade de se transmutar (Meirieu, 1996: 28-33).

Neste contexto, importa compreender o sentido eliadiano do ritual iniciático, a fim de procedemos à hermenêutica de uma passagem significativa do conto de *Aventuras de Pinóquio* de Carlo Collodi – a passagem do tubarão¹³ – para melhor percebermos o sentido profundo da metamorfose estético-ética (pensamos aqui

mitologico-archetipica della psicologia analítica di C. G. Jung, pp. 71-92. Veja-se também a obra de Rossana Dedola, *Pinocchio e Collodi* (2002).

¹³ A versão original do conto de Pinóquio utiliza o termo pescecane que em italiano significa tubarão, enquanto algumas versões portuguesas – veja-se, por exemplo, Contos de Sempre. Pinóquio (Ilustração de Augusti Asensio. Tradução de Espirídia Viterbo. Porto: Edinter, 1988) – empregam o termo baleia. Se ignoramos a razão da opção do tradutor (terá sido ele contaminado involuntariamente pelo mito de Jonas?), o certo é que a simbólica particular dos dois monstros marinhos está naturalmente ligada (relação isomórfica), pois ela é devedora do simbolismo geral do "monstro devorador" com a importância que este desempenha nos ritos de passagem. Os traços que são apontados como dominantes do simbolismo da baleia – mundo, corpo, sepulcro, símbolo do continente (e ocultante) por essência (Chevalier & Gheerbaant, 1994: 110-111) – também se poderão aplicar, segundo nós, ao tubarão.

nos estádios de Sören Kierkegaard)¹⁴. Por último, desenvolvemos o significado da iniciação de Pinóquio no quadro do imaginário educacional, procurando compreender o contributo simbólico e pedagógico da sua devoração pelo tubarão.

Cenário iniciático e iniciação

Em Aspectos do Mito e a propósito de um pequeno livro sobre contos de fadas de Jan de Vries, Mircea Eliade escreve que "a estrutura iniciática dos contos é evidente", porquanto, se os contos e as lendas não escapam às culturas específicas onde nasceram, o cenário iniciático que os constitui é da ordem do imaginário colectivo no sentido em que trata de um tipo de imaginário desligado de um contexto histórico-cultural particular, exprimindo antes "um comportamento anhistórico, arquetipal da psique" (Eliade, 1983: 235). O que pretendemos dizer é que, por um lado, a iniciação, enquanto expressão cultural, não escapa à categorização histórica e, consequentemente, às particularidades sociais onde o cenário iniciático se desenrola e, por outro lado, a iniciação implica, como sublinha Eliade, uma experiência existencial constitutiva da condição humana: "a experiência da morte ritual e a revelação do sagrado". Por outras palavras, a iniciação "apresenta uma dimensão meta-cultural e trans-histórica" (Eliade, 1976: 273).

Sobre o cenário iniciático

O "cenário iniciático", podendo ser mais ou menos exemplar, apresenta as seguintes características: provas iniciáticas (lutas contra o monstro, obstáculo de aparência inultrapassável, enigmas para resolver, trabalhos impossíveis de realizar, etc.), a descida aos Infernos ou a ascensão ao Céu, ou ainda a morte e a ressurreição,

_

¹⁴ Gostaríamos de salientar que o episódio do tubarão enquanto décor de uma metamorfose de Pinóquio, porquanto ele já assume uma vontade e uma determinação próprias, foi já anunciado por uma outra metamorfose: a do Pinóquio transformado em asno e de novo em boneco de madeira (Collodi, 2004: 159-188). Esta metamorfose evoca o tema do romance de Apuleio intitulado O Asno de Ouro ou As Metamorfoses que Marie Louise von Franz interpretou na perspectiva junguiana (1978), e que Nicole Fick (1992: 271-292) igualmente estudou sob o prisma da metamorfose iniciática.

bem como o casamento com a Princesa (Eliade, 1983: 243). O conteúdo dos contos assume uma seriedade grave na medida em que faz do tema da iniciação - entendida como "a passagem, por intermédio de uma morte e de uma ressurreição simbólicas, da necedade e da imaturidade à idade espiritual do adulto" (Eliade, 1983: 243) - um tema do imaginário educacional. Neste sentido, se a dimensão iniciática de muitos contos não é captada, isso se deve, segundo Eliade, à consciência "banalizada" do homem moderno: "na psique profunda, os cenários iniciáticos conservam a sua gravidade e continuam a transmitir a sua passagem, a operar as mutações" (Eliade, 1983: 244). Deste modo, o conto maravilhoso reactualiza, ao nível do imaginário e do onírico, as "provas iniciáticas" (Eliade, 1976: 47-54) e tem uma função terapêutica:

Os cenários iniciáticos – mesmo camuflados, como eles o são nos contos – são a expressão de um psicodrama que responde a uma necessidade profunda do ser humano. Todo o homem deseja conhecer certas situações perigosas, afrontar provas excepcionais, aventurar-se no 'outro mundo' – e ele experimenta tudo isso ao nível da sua vida imaginária, escutando ou lendo contos de fadas, ou – ao nível da sua existência onírica –, sonhando.

(Eliade, 1976: 267)

Assim, todos aqueles que vivem uma existência "dessacralizada" num mundo "des-sacralizado" experienciam, de uma forma ou de outra, a necessidade de aligeirar a sua "dieta" onírica e ficcional mergulhando para isso no universo do maravilhoso e/ou do fantástico. Pois é neste tipo de literatura que encontramos, ainda que de uma forma degradada, um conjunto de ritos, de símbolos e de mitos que re-ligam o sujeito à Tradição, ou seja, às suas crenças e à linguagem do *homo religious*: "Os cenários iniciáticos somente funcionam sobre os planos vital e psicológico. Eles continuam a funcionar, e é a razão pela qual nós dissemos que o processo de iniciação parece coexistir com toda a condição humana" (Eliade, 1976: 271).

O significado do tema da iniciação

A História das Religiões distingue três grandes categorias – ou tipos – de iniciação: "ritos de puberdade"; "ritos de entrada numa sociedade secreta" (confrarias secretas) e iniciação mística.

Interessa-nos aqui destacar o tipo de iniciação que se opera mediante os "ritos de puberdade", também conhecido por "ritos de adolescência" ou por "iniciação de grupo etário". Esta compreende "os rituais colectivos pelos quais se efectua a passagem da infância, ou da adolescência, à idade adulta e que são obrigatórios para todos os membros da sociedade" (Eliade, 1976: 24). Este tipo de iniciação - a da puberdade - começa por um acto de ruptura: a criança ou o adolescente é separado da mãe, e esta separação faz-se, por vezes, de um modo bastante brutal. Os noviços saem do mundo profano, o universo maternal, para acederem ao mundo sagrado mediante a experiência das trevas, da morte e da proximidade dos Seres divinos. A passagem de um mundo ao outro implica a experiência de uma morte ritualizada, ou seja, a condição do sujeito aceder a uma nova vida passa necessariamente por ele esquecer (ou mesmo recalcar), em definitivo, a sua existência anterior. Por outras palavras, o noviço deve abandonar para sempre o mundo infantil, onde tem lugar a irresponsabilidade, para aceder a uma existência superior, a enriquecida com a tradição mítica da tribo "onde a participação do sagrado é possível" (Eliade, 1976: 38).

Neste contexto, Eliade define a iniciação como "um conjunto de ritos e de ensinamentos orais que implica a modificação radical estatuto religioso e social do sujeito a ser iniciado. Filosoficamente falando, a iniciação equivale a uma mutação ontológica do regime existencial. [...] Ela revela, a cada nova geração, um mundo aberto para o transhumano, um mundo transcendental" (Eliade, 1976: 12 e 277). Neste sentido, espera-se que o neófito, no final das suas provações, assuma um outro estatuto existencial: "ele tornou-se um outro" porque "teve uma revelação religiosa do Mundo e da existência" (Eliade, 1976: 12 e 23). É pois pela iniciação que o sujeito se integra na comunidade humana e no mundo dos valores espirituais. Deste modo, o neófito apreende ao longo do seu percurso iniciático um conjunto coerente de tradições míticas veiculadoras de dada "concepção do mundo". Normalmente esta concepção é devedora duma história sagrada exemplar na medida em que "narra como as coisas foram sendo,

mas ela também funda todos os comportamentos humanos e todas as instituições sociais e culturais" (Eliade, 1976: 13).

A iniciação tem como objectivo transmitir aquilo que se passou no Tempo primordial e não explicar-lhe nem a genealogia dos deuses, nem a criação do homem e do mundo. Daí que o momento central de toda a iniciação seja "representado pela cerimónia que simboliza a morte do neófito e o seu regresso entre os vivos. Mas ele ressuscita como um homem novo, assumindo um outro modo de ser. A morte iniciática significa simultaneamente o fim da infância, da ignorância e da condição profana" (Eliade, 1976: 16). Assim sendo, a morte iniciática representa o "começo" de uma nova vida espiritual que se traduz na preparação de "um modo de ser superior" (Eliade, 1976: 18), o que significa viver uma existência humana englobante e plena: "A iniciação equivale portanto a uma revelação do sagrado, da morte, da sexualidade e da luta pela subsistência. Só se é realmente um homem depois de ter assumido as dimensões da existência humana" (Eliade, 1976: 94)

Nesta linha, a experiência da morte e da ressurreição iniciáticas - características fundamentais em todas as espécies de iniciação - produzem uma modificação ontológica radical no neófito, como também lhe revelam a sacralidade da existência humana e do mundo, "que o homem, o Cosmos, todas as formas da Vida, são a criação dos Deuses ou dos Seres sobre-humanos" (Eliade, 1976: 56). É pois pela acção dos ritos de puberdade, ou de adolescência, que o adolescente se torna um adulto, ou seja, se afirma como membro de pleno direito da comunidade à qual pertence. Como membro iniciado que é, conhece aquilo que de mais significativo se passou no Tempo primordial (in illo tempore), que é suposto ele imitar e reactualizar, bem como os aspectos mais importante da existência: a revelação do sagrado, a morte, a sexualidade e a luta pela subsistência. Compreende-se assim que a iniciação seja uma experiência marcante na vida das comunidades tradicionais ou das sociedades pré-modernas: ela "é uma experiência existencial fundamental visto que graças a ela, o homem torna-se capaz de assumir plenamente o seu modo de ser" (Eliade, 1976: 27). Por outras palavras, a iniciação, compreendida como uma experiência existencial radical, simboliza um novo nascimento psíquico e espiritual, pois aquele que a experiencia aparece como renatus in novam infantiam.

O significado da devoração por um monstro marinho

A iniciação pressupõe o rito iniciático de regressus ad uterum. Contudo, ela não implica necessariamente o regresso simbólico do iniciado ao estádio embrionário. O que importa aqui sublinhar é que, na iniciação heróica, a personagem, para sair vitoriosa, deve combater os monstros e os demónios infernais. Estes não são outra coisa do que manifestações da Deusa da morte, da Grande Mãe (Mãe ctoniana e Dominadora dos mortos). Porém, a iniciação assume contornos dramáticos porque esse combate pressupõe sempre uma descida aos Infernos, uma entrada do neófito, vivo e são, no labirinto, no interior de um monstro, no ventre de uma Deusa ou então no ventre da Mãe, em que o sujeito só é realmente herói se regressar são e salvo, a fim de iniciar uma nova vida como adulto (domínio da "cultura"). Como o outro mundo é o lugar da redenção, da transmutação, do renascimento, da ciência e da sabedoria, o iniciado, quando de lá volta, é realmente outro, quer do ponto de vista existencial e ontológico, quer do ponto de vista psicológico.

Neste contexto, podemos afirmar que o acto de ser devorado pelo monstro é uma das expressões clássicas que consagra os ritos de passagem e a simbólica que os caracterizam. A simbólica desses ritos foi bem estudada por autores como Mircea Eliade (1976), entre outros: a entrada no ventre de um monstro marinho (lugar de trevas e este aspecto é crucial) e a consequente saída dele constitui um rito de iniciação. Esta entrada e saída corresponde bem a uma seguida catábase (descida aos infernos), ascensão/ressurreição (anábase). Os ritos de passagem são também conhecidos por ritos de puberdade graças aos quais os jovens acedem "ao sagrado, ao conhecimento e à sexualidade, em suma, tornam-se verdadeiramente seres humanos" (Eliade, 1976: 271).

Importa reter que o monstro marinho - o tubarão n'As Aventuras de Pinóquio — devora simbolicamente o "homem velho" para que este aceda ao estatuto de "homem novo". É portanto o "homem velho" que morre para que o homem novo possa surgir. Esta fórmula condensa a simbólica do monstro. Por outras palavras, o ventre do tubarão, enquanto sucedâneo do ventre materno, representa o mundo interior do espírito ao qual se acede

mediante uma vontade definida e firme que é já sinónimo de uma transformação interior¹⁵.

A perspectiva de Carl Gustav Jung

Em *O Homem à descoberta da sua alma*, Jung responde à pergunta sobre o significado do "perigo de ser devorado pelo dragão" e afirma que "o perigo de ser engolido pelo dragão poderia significar o perigo de ser devorado pelo inconsciente" (Jung, 1962: 293) e que ser devorado pelo inconsciente representa sempre um grande perigo.

Todavia, se, por um lado, o monstro personifica uma série de perigos, por outro lado, ele também é fonte de salvação, pois contém potencialidades curativas, ou seja, de transformação. Ainda que não esquecendo que a devoração constitui um acontecimento negativo, Jung insiste no aspecto positivo do sujeito ser devorado por um dragão porque ele representa uma possibilidade de cura e de renascimento. A este respeito, o autor resume o mito da baleia e do dragão, pensando provavelmente também no mito de Jonas e da baleia, para dizer que aquele que é engolido pelo monstro representa o lado passivo do mito do herói que cede diante do monstro marinho: regime nocturno da imagem, com as suas estruturas místicas (Gilbert Durand) - e se salva, afirma-se como um herói autêntico pois, vencendo a escuridão-trevas, renasce, à semelhança de um recém-nascido, como um "homem novo", "regenerado" - o tema arquetípico do triunfo do Eu sobre as tendências regressivas representa o lado activo do mito do herói que luta ostensivamente contra o dragão: regime diurno da imagem, com as suas estruturas heróicas (Gilbert Durand).

No caso narrado por Jung, o herói, que foi engolido com o barco e com a arma pela baleia, não somente sai da baleia ao nascer

⁻

¹⁵ A este respeito, parece pertinente salientar que o episódio do tubarão assume no quadro dos ritos de passagem a necessidade simbólica de uma regeneração (leia-se também "segundo nascimento"), de uma transformação radical psico-ontológica e mesmo religiosa. Esta cena parece-nos indissociada do mito de Jonas (*Livro de Jonas* 2, 1-11) cuja simbólica pode ser resumida aos seguintes traços: a passagem pelo ventre da baleia constitui a condição para a sua ressurreição, uma espécie de novo nascimento depois de ter superado o mundo das trevas que, como é conhecido, representa uma espécie de morte. Não deixa de ser útil a consulta de Gaston Bachelard (1986: Chap. V) que trata do Complexo de Jonas.

do sol como também retira os seus pais mortos, os seus antepassados e rebanhos pertencentes à sua família: "O herói trá-los a todos de volta à luz; é para todos um restabelecimento, uma renovação perfeita da natureza" (Jung, 1962: 294). O que significa, portanto, que o tema mítico aqui evidenciado é o da renovação, do re-nascimento e da ressurreição que é, aliás, objecto de consideração pelas diferentes tradições culturais do mundo inteiro, ainda que a significação do próprio monstro fique aqui em aberto.

Por último, os ensinamentos deste mito abrem perspectivas clínicas importantes para aquele paciente que se encontra na situação atrás descrita por irem ao encontro das necessidades naturais e específicas da alma humana: um paciente engolido por um monstro (trevas – morte inciática) pode sempre esperar, à semelhança do herói real, salvar-se e conhecer o caminho da sua própria redenção (Jung, 1962: 294; Chevalier & Gheerbrant, 1969: 299-300; Henderson, 1992: 110-128).

A perspectiva de Mircea Eliade

A devoração pelo monstro além de constituir um tema arquetipal de profundo significado espiritual, aparece também como o cenário específico da iniciação heróica em que o iniciado, graças à ajuda providencial dispensada pelos deuses, fadas, humanos ou objectos mágicos, consegue paulatinamente vencer ou superar os diversos obstáculos que vai encontrando ao longo do seu percurso de vida: infância - adolescência - idade adulta. O triunfo da provaprovação iniciática assume a forma de consagração do iniciado pelos membros da sua comunidade: ele é elevado ao estatuto de herói e, consequentemente, ao estatuto de imortal. O que significa, portanto, que uma experiência iniciática bem sucedida permite ao iniciado aceder a uma nova modalidade de ser, dotar-se de um estatuto ontológico radicalmente outro.

Assim, o ritual iniciático de ser engolido por um monstro aquático tem como objectivo ensinar ao neófito, no decurso da sua vida neste mundo, a maneira de penetrar, sem se perder, nos territórios da morte. Por outras palavras, trata-se de uma "descida aos infernos" que equivale a uma morte ritual de tipo iniciático. Quando tal sucede, essa iniciação em que o neófito é engolido por um monstro aquático (baleia, tubarão ...) simboliza um regresso ao

ventre materno, uma espécie mesmo de regresso ao estado embrionário para de novo ressuscitar. Com este processo, o adolescente sofre um processo lento de maturação e de transformação, para regressar, e tal nem sempre acontece, dessa prova-provação como um iniciado, ou seja, como um homem espiritual no sentido que Mircea Eliade (1993: 268-274) lhe confere. Em resumo: o iniciado que sai são e salvo da prova iniciática do monstro devorador re-nasce para o começo de uma vida nova mais autêntica porque mais próxima da sacralidade, da espiritualidade e da imortalidade.

Por intermédio do símbolo do monstro devorador, o adolescente, como produto da "natureza", regressa novamente ao seio maternal, ao útero da Mãe. Este retorno à Mãe não é mais do que o regresso à Grande Mãe ctoniana (matriz ctónica), à Noite cósmica, ao reino dos mortos, aos Infernos – que o ventre de uma Gigante, de uma Deusa, de um monstro marinho e uma gruta ou um labirinto simbolizam – e "aquele que consegue uma tal proeza, não teme mais a morte, ele conquistou uma espécie de imortalidade do corpo" (Eliade, 1976: 138). A juntar a isto, diga-se que, numa perspectiva simbólica, o ventre do monstro devorador é ambivalente: tanto é sepulcro como é alimentador e vivificador que de novo engendra: "Os símbolos da morte iniciática e do renascimento são complementares" (Eliade, 1976: 91).

Ilustração de um ritual iniciático: Pinóquio e Gepeto engolidos pelo tubarão

A passagem do conto que nos interessa sublinhar é aquela que narra o episódio de Gepeto ter sido engolido por um tubarão e nele sobrevivido graças aos alimentos e velas deixados por um barco naufragado no seu ventre, que também por ele fora engolido. Quando tudo estava quase perdido para Gepeto, pois a comida e as velas se estavam esgotando, eis que aparece Pinóquio, que acabava também ele por ser engolido pelo tubarão, dizendo a seu pai para o seguir e para não ter medo. Pede-lhe para ele se agarrar bem às suas costas e, nessa altura, lança-se à água e nada para bem longe do

tubarão¹⁶. Chegando a casa, a fada, depois de algumas peripécias, recompensou o facto de Pinóquio ter gasto o seu pouco dinheiro para a salvar de uma pretensa doença, transformando-o numa criança verdadeira, deixando para trás a sua vida de marionete de madeira (Collodi, 2004).

Seguindo Eliade, e retomando aspectos acima desenvolvidos, somos incitados a centrar a nossa análise no simbolismo do acto de ser engolido por um monstro que n'As Aventuras de Pinóquio é marinho e é um grande tubarão:

Devo dizer-te [fala Gepeto a Pinóquio] que a mesma tempestade que virou o meu barquinho fez afundar também um navio mercante. Os marinheiros salvaram-se todos, mas o navio foi ao fundo, e o mesmo Tubarão, que naquele dia estava com um excelente apetite, depois de me engolir a mim engoliu também o navio. — O quê? Engoliu-o todo de uma vez? — perguntou Pinóquio admirado. — Todo duma vez. E só cuspiu o mastro principal, porque lhe ficara entalado nos dentes como se fosse uma espinha.

(Collodi, 2004: 192)

E Pinóquio nadava mais depressa do que nunca, veloz como uma bala. [...] Mas já era tarde! O monstro tinha-o apanhado: ao inspirar, sorveu o pobre boneco como quem sorve um ovo de galinha; e engoliu-o com tanta violência e tanta avidez que Pinóquio, ao cair na barriga do Tubarão, deu uma pancada tão forte que ficou atordoado durante um quarto de hora.

(Collodi, 2004: 186).

Antes de avançarmos, importa assinalar alguns traços do simbolismo do devorador monstro marinho. Ele devora o homem

_

¹⁶ Esta passagem reenvia para um tema mítico muito conhecido pelos povos da Oceânia. Eis, pela mão de Mircea Eliade, uma variante da cultura da Polinésia: "A barca do herói Nganaoa tinha sido engolida por uma espécie de baleia, mas o herói, apoderando-se do mastro crava-o na boca para a manter aberta. Em seguida, desce no estômago do monstro, onde ele encontra os seus pais ainda vivos. Nganaoa faz um lume, mata a baleia e sai pela sua enorme boca" (Eliade, 2001/1976: 137). Para outros exemplos, consulte-se Eliade (1993: 270-273). É de registar que, se Pinóquio foi engolido pelo tubarão, já tinham acontecido antes dele outros episódios de devoração quer de um navio mercante, quer de Gepeto. (Collodi, 2004: 192).

velho para que nasça o homem novo: "O mundo que ele guarda e ao qual introduz não é o mundo exterior dos tesouros fabulosos, mas o mundo interior do espírito, ao qual só se acede por uma transformação interior" (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 455). Em todas as civilizações deparamos com imagens de monstros devoradores, antropófagos e psicopompos, que são símbolos da necessidade de uma regeneração. A simbologia do monstro poderia resumir-se com a fórmula Morra o homem velho, viva o homem novo. Na verdade, o monstro é associado ao vento, à água, ao mundo do subterrâneo mas é também símbolo da ressurreição: "Ele engole o homem, a fim de provocar um novo nascimento. Todo o ser atravessa o seu próprio caos antes de poder estruturar-se, a passagem pelas trevas antecede a entrada da luz" (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 456). O tema da devoração pelo monstro ilustrado por Jonas na tradição bíblica - tendo sido engolido por uma baleia, sairá do seu ventre profundamente transformado reenvia para um grupo de mitos constituídos pelo seguinte motivo iniciático: o herói penetra, vivo e intacto, no interior do monstro ou no ventre de uma Deusa (simultaneamente Terra Mater e Deusa da Morte) e, inúmeras vezes, ele consegue sair são e salvo (Eliade, 1976: 136).

Neste contexto, importa destacar a importância da simbologia do monstro no tema da iniciação porquanto este, moldado por essa mesma simbologia, assume contornos de ritos de passagem, como a figura mítica de Teseu é exemplo (Araújo, 2009). Porém, antes de prosseguirmos nesta direcção, importa sublinhar que, no conto de Collodi, Pinóquio não é engolido por um simples e vulgar tubarão, mas sim por um gigantesco Tubarão. Assinalamos que o autor o escreve com maiúscula precisamente para enfatizar a grandeza e a força do monstro marinho, denominado de o "Átila dos peixes e pescadores", muito provavelmente por Átila – chefe dos Hunos em 434 d. C. – ter ficado conhecido na história pela sua crueldade, pelas suas devastações e pilhagens:

E já ia a meio caminho quando surgiu da água, vindo ao seu encontro, uma horrível cabeça de monstro marinho, de boca escancarada como um abismo e três fileiras de dentes que meteriam medo só de vê-los pintados. Sabem quem era aquele monstro marinho? Aquele monstro marinho era, nem mais nem menos, o gigantesco Tubarão [...], o qual, por causa das chacinas que fazia e pela sua avidez insaciável, tinha a alcunha

de 'o Átila dos peixes e pescadores' [...] - É muito grande, este Tubarão que nos engoliu? - perguntou o boneco – Imagina que o corpo dele tem mais de um quilómetro, sem contar com a cauda. [...] Então, um Tubarão horrível que estava ali perto, assim que me viu [ao Gepeto] na água correu para mim e, deitando a língua para fora, apanhou-me imediatamente e engoliu-me como se eu fosse um feijão.

(Collodi, 2004: 185-187-191)

E aquilo que é próprio, senão mesmo fundamental, nos ritos de passagem é, como já referimos, a experiência da morte e da ressurreição iniciáticas que modifica radicalmente a condição ontológica de neófito (Eliade, 1976: 56). O ventre do monstro devorador é um sucedâneo do ventre materno que, no caso concreto do Pinóquio, é muito significativo e até revelador, dada a sua condição e natureza de aquele que é gerado sem mãe:

A morte do neófito significa uma regressão ao estado embrionário. Esta regressão não é de ordem puramente fisiológica, ela é inteiramente cosmológica. Não se trata da repetição da gestação maternal e do nascimento carnal, mas de uma regressão provisória ao mundo virtual, pré-cósmico – simbolizado pela noite e pelas trevas – seguida de um renascimento homólogo a uma 'criação do mundo'.

(Eliade, 1976: 89)

Associado a este motivo iniciático – núcleo importante nos rituais de passagem – de uma morte seguida de um renascimento, que no caso do Pinóquio se trata de uma morte simbólica, encontra-se igualmente o simbolismo das Águas, ou aquático, que implica tanto a morte, a maculação e a destruição, como a vida, a fecundação, a criação, a purificação, a renovação ou a regeneração¹⁷. Daí que o mergulho nas profundezas do oceano, com a escuridão que a caracteriza, equivalha a uma viagem no "além":

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades; elas são fons et origo, o reservatório de todas as possibilidades de existência; elas precedem toda a forma e suportam toda a criação. [...] O contacto com a água comporta sempre uma

 $^{^{\}rm 17}$ Lembre-se que, pela água baptismal, acede-se a um novo nascimento (João 3, 3-7).

regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um 'novo nascimento', por outro lado porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial de vida. [...] Mas, tanto sobre o plano cosmológico como no plano antropológico, a imersão nas Águas equivale não a uma extinção definitiva, mas a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma nova vida ou de um homem novo, segundo se trate de um momento cósmico, biológico ou soteriológico.

(Chevalier & Gheerbrant, 1994: 199-200; Bachelard, 1980; Chevalier & Gheerbrant, 1969: 303-308)

A escuridão (as trevas) sentida por Gepeto e por Pinóquio no interior do tubarão¹⁸ é a condição necessária, ainda que não suficiente, para que o seu renascimento se faça: "À sua volta – lê-se no conto – estava tudo escuro; mas era uma escuridão tão negra e profunda que tinha a impressão de ter metido a cabeça num tinteiro cheio de tinta" (Collodi, 1994: 166). Se é verdade que, por um lado, havia escuridão (o "além", o "outro mundo" – símbolo do inconsciente colectivo), por outro também havia a luz de uma vela (a luz, na tradição mitológica, simboliza a consciência) no ventre do tubarão: "a luz de uma candeia representa de modo particular o consciente que está nas mãos e sob controlo do ser humano, por contraste com a luz do sol, de natureza divina e cósmica" (Franz, 1978: 140).

A luz da vela no meio da escuridão aparece já como um prenúncio de um desenlace optimista e promissor: primeiro, no que concerne à ideia de um novo nascimento de Pinóquio porque, de facto, depois de ter escapado do tubarão, o pequeno boneco de madeira não voltou mais a ser o mesmo; e, segundo, no que concerne ao salvamento em si que constitui igualmente um sinal positivo de transformação, pois implica já uma tomada de decisão e uma acção consequente:

Enquanto assim conversavam na escuridão, Pinóquio [que falava com o seu amigo Atum] teve a impressão de ver muito, muito longe, uma espécie de clarão. — O que será aquela luzinha lá muito ao longe? — disse ele. — Talvez seja algum nosso

-

¹⁸ Chamamos a atenção para o simbolismo do monstro, particularmente do seu ventre: "as trevas que reinam no interior do monstro correspondem à Noite cósmica, ao Caos antes da criação" (Eliade, 1993: 273).

companheiro de desventura, que espera como nós o momento de ser digerido. [...] dirigindo-se, passo a passo, para aquela luzinha pequenina que via brilhar lá muito ao longe. [...] À medida que ia avançando, o clarão ia-se tornando mais brilhante e distinto; até que, ao fim de muito caminhar, conseguiu lá chegar, e quando lá chegou... o que foi que encontrou? Aposto que não conseguem adivinhar. Encontrou uma mesinha posta, em cima da qual estava uma vela acesa enfiada numa garrafa de vidro verde e, sentado à mesa, um velhinho com o cabelo todo branco.

(Collodi, 2004: 189)

Depois que foi simbolicamente engolido pelo tubarão e apareceu no interior do seu ventre (leia-se ventre da Grande Mãe – regressus ad uterum), Pinóquio transformou-se aos seus olhos, mas também aos olhos de seu pai. Esta transformação passa pela coragem e pela forte convicção, que já pressupõe uma autoconfiança sinal já de transformação, denotada pelo próprio Pinóquio que salva-se tanto a si como ao seu pai de serem digeridos no ventre do Tubarão Átila, ou seja, de escaparem da sua barriga que era uma autêntica prisão: "Assim que Gepeto se acomodou muito bem sobre os ombros do filho, Pinóquio muito seguro de si, lançou-se à água e começou a nadar [...] a toda a velocidade para chegar à praia" (Collodi, 1994: 194-195).

Este regresso é de um tipo iniciático simultaneamente "fácil" e "dramático" porque o re-nascimento do Pinóquio é tanto um "mistério do parto iniciático" (Eliade, 1976: 116), quanto um retorno perigoso ad uterum, tal como "nos mitos que colocam em evidência a devoração de um herói por um monstro marinho e a sua saída vitoriosa depois de ter forçado o ventre do devorador" (Eliade, 1976: 117). No entanto, no caso do regresso perigoso ad uterum, o herói é adulto (veja-se o caso de Teseu) e não morre, mas também não regressa a um estado embrionário e até visa a imortalidade. Assim percebe-se que este cenário tem que sofrer uma forte nuance no caso concreto de Pinóquio. Por outras palavras, pensamos que relativamente ao caso de Pinóquio se trata especialmente de um "parto iniciático" em que ele retorna, não ao estado embrionário, mas antes a um sucedâneo do ventre materno regenerador (simbolizado pelo ventre do tubarão e pela escuridão

por ele sentida no seu interior) para poder recomeçar uma nova existência.

A iniciação exprime-se aqui por um segundo nascimento, visto que a ideia de morte é substituída pela ideia de uma nova gestação seguida de um novo nascimento: "Nos mitos e nas sagas iniciáticas, a passagem de um herói através do ventre de uma Gigante e a sua saída pela sua goela equivalem a um novo nascimento. Mas a passagem revela-se muito perigosa" (Eliade, 2001: 136). Neste sentido, podemos dizer, com Mircea Eliade (1976: 136), que todos os iniciados que pertencem a esta categoria são "duas vezes nascidos": em primeiro lugar, "é suposto que eles sejam engolidos pelo monstro e contidos no seu ventre", eles estão, portanto, "mortos", digeridos e prontos para, em segundo lugar, de novo serem gerados", porque um dia, eles "serão rejeitados pelo monstro" e "nascerão uma segunda vez". Com efeito, "o acesso ao sagrado e ao espírito é sempre figurado por uma gestação embrionária e um novo parto".

Pinóquio no ventre do tubarão faz parte dos ritos de puberdade, modalidade particular dos ritos de passagem, e deste modo tomou mais consciência da plenitude das dimensões que constituem a existência humana. Qual neófito de uma sociedade tradicional, Pinóquio passa pela prova de ser engolido por um monstro devorador aquático (tubarão) ficando no seu ventre até ao momento em que "re-nasce" ou "ressuscita" de novo, porque a morte iniciática é interpretada tanto como um descensus ad inferos, seja como um regressus ad uterum e a "ressurreição" é compreendida por vezes como um "renascimento" (Eliade, 1978: 209-210). O ritual de ser engolido por um monstro é um prenúncio dramático de transformação onto-psicológica, pois assiste-se a uma espécie de morte simbólica provisória do neófito porquanto ele está predestinado de novo a re-nascer transformado, isto é, assumido e reconciliado com a sua profunda natureza daimonica¹⁹.

-

¹⁹ Faz-se aqui alusão à tradição grega (cuja fonte é a do Banquete de Platão) da crença que cada pessoa possui o seu daimon (o equivalente ao anjo da guarda da tradição cristã e àquilo que os romanos designavam de génio - gent): um espírito pessoal protector e inspirador correspondente. Cada ser humano possui o daimon pessoal idêntico ao espírito que sobrevive depois da morte e, em caso de mau comportamento durante a vida, esse daimon converte-se num espectro terrífico. Estes daimones pessoais não são passíveis de ser confundidos com os daimones colectivos (seres supra-pessoais) que são os mediadores entre os deuses e os

Os ensinamentos da devoração pelo monstro marinho

A partir das Aventuras de Pinóquio, especialmente aquela que narra como o tubarão o engoliu, devemos interrogar-nos sobre os seus ensinamentos simbólicos e educacionais a fim de melhor captar e compreender o sentido pedagógico, senão mesmo filosófico, dessas mesmas aventuras no âmbito do Imaginário Educacional.

Os ensinamentos da simbologia

Assumindo que a devoração pelo monstro marinho é uma das características dos ritos de passagem em que o neófito se sujeita à provação de morrer simbolicamente para de novo ressuscitar, importa realçar o papel da morte iniciática tal como o descreve Mircea Eliade.

Nos mitos que contêm um cenário iniciático do tipo heróico, que é aquele que Pinóquio conheceu, a morte iniciática equivale a um novo nascimento. Este nascimento significa que, após ter passado pelo ventre do monstro marinho (tubarão, baleia pouco importa), ele experiencia como um re-nascimento, como um nascer uma segunda vez. Sabemos já que o ventre do monstro marinho simboliza a deusa ctoniana, o reino dos mortos, os Infernos, a Noite cósmica e aquele que entra no se ventre afronta as provasprovações reservadas aos mortos: "o sentido iniciático deste tipo de descida aos Infernos é claro: aquele que conseguiu um tal feito, não teme mais a morte, ele conquistou uma espécie de imortalidade do corpo, objectivo de todas as iniciações heróicas desde Gilgamesh" (Eliade, 1976: 138). Sabemos que no caso de Pinóquio este passo ou momento iniciático não tinha como objectivo a obtenção da sua imortalidade, mas sim o de preparar a sua passagem ao estado humano, que no seu caso equivalia realmente a uma espécie de imortalidade dada a importância da transformação, ainda que do ponto de vista simbólico não constitua uma novidade²⁰: um boneco de madeira que acede ao estatuto de humano.

homens. Nesta categoria cabiam os designados deuses menores e parcialmente humanos, de que são exemplos o deus Eros e a deusa Psiché.

²⁰ Convém aqui destacar a relação estreita que existe, à luz do simbolismo vegetal, entre a madeira e o humano (Chevalier & Gheerbrant, 1969: 51-61). Além da

Se o objectivo de todas as iniciações heróicas é a obtenção da imortalidade, torna-se igualmente necessário acrescentar que o "além" representa o "lugar da ciência e da sabedoria" (Eliade, 1976: 138), o que não deixa também de ser pertinente no caso de Pinóquio, pois foi neste último cenário iniciático que o seu processo de transformação, de regeneração e de humanização conheceu uma aceleração mais acentuada. Não é assim por acaso que em certos mitos e sagas, de acordo com Mircea Eliade, o herói entra nos Infernos para adquirir a sabedoria ou obter conhecimentos secretos. O que é importante sublinhar é que a representação do "além", simbolizando o Outro Mundo, é apenas uma imagem, entre outras, para significar que a entrada no domínio do "além", como um lugar de difícil acesso, significa sempre uma proeza heróica que contribui para a renovação e o enriquecimento espirituais do herói em questão: transcende-se a condição humana para se estar mais próximo dos deuses, dos Seres divinos e semi-divinos que habitam o Céu. Numa palavra, transcende-se a condição humana para se participar de forma comprometida e total do sagrado.

Face ao exposto, podemos salientar, na companhia de Eliade, que a morte iniciática afirma-se como a condição sine qua non de toda a regeneração espiritual e, em última instância, assegura a sobrevivência da alma e mesmo da imortalidade. À luz dos ritos iniciáticos esta valorização religiosa da morte ritual, que consiste na vitória sobre o medo da morte real e na crença na possibilidade de uma sobrevivência espiritual do ser humano, revela-se aqui um dos ensinamentos a reter e a pensar num mundo des-sacralizado que esqueceu o poder salvífico da iniciação de tipo tradicional:

simbólica da árvore em geral que estabelece conexões com o género humano, veja-se o Capítulo XIX - L'Arbre comme être humain, pp. 448-453 na obra *Les Racines de la Conscience* de Jung, onde se lê: "Segundo as ideias mais antigas, os homens brotam das árvores ou das plantas. A árvore é de qualquer modo uma metamorfose do homem sendo adquirido que, por um lado, a árvore provém do homem primordial e que, por outro lado, ela torna-se o homem" (p. 449). Recorde-se que Pinóquio passa do mundo vegetal (um bocado de madeira) ao mundo animal (asno), de animal-asno a boneco de madeira (vegetal), e depois ao mundo humano (um rapazinho). Neste trânsito vegetal-animal-vegetal-humano (ainda que o humano caiba na categoria do animal ...) toda uma simbologia é passível de ser elaborada e discutida, como aliás o destaca Italo Calvino (2004: 214) no Pósfácio que fez às *Aventuras de Pinóquio*.

Convém nunca esquecer que a morte iniciática significa simultaneamente o fim do homem 'natural', não cultural – e a passagem a uma nova modalidade de existência. A de um ser 'nascido para o espírito', ou seja que não vive unicamente numa realidade 'imediata'. A morte iniciática faz, portanto, parte integrante do processo místico pelo qual um se torna outro, modelado a partir do modelo revelado pelos deuses ou pelos antepassados míticos. O que equivale a dizer que só se torna homem verdadeiro na medida em que se deixa de ser um homem 'natural' e se assemelha a um Ser sobrehumano.

(Eliade, 1976: 276)

Assim, o profundo significado da morte iniciática constitui uma herança respeitável, a maioria das vezes apenas pressentida, no imaginário colectivo do homem actual. Pois, ontem como hoje, a aspiração profunda à iniciação, ao ser-se "iniciado", "regenerado" para se aceder à vida espiritual autêntica permanece, diríamos, arquetipicamente incontornável: "parece-nos que, na profundidade do seu ser, o homem moderno é ainda sensível aos cenários ou às mensagens 'iniciáticas'" (Eliade, 1976: 280). Daí o interesse crescente pelo simbolismo "iniciático", e mesmo por Figuras míticas, ainda que muito desigual, das obras literárias modernas e contemporâneas (as sagas de O Senhor dos Anéis, de Harry Porter, por exemplo).

Os ensinamentos educacionais

Retomando a lição da simbologia da devoração pelo monstro marinho que elege a transformação/regeneração do "homem velho" em "homem novo", nós – na continuação de Umberto Todini que falou da metamorfose de Pinóquio (Todini, 1981: 53-58; Gabriele, 1981: 44-45; Dedola, 2002: 229-238) – não podemos deixar de constatar que "o velho Pinóquio de madeira" deu lugar a uma "criança nova" ideal de tipo montessoriano (Montessori, 1931: 102-110). Por outras palavras, deu lugar a um "rapazinho como deve ser" de acordo com um modelo ideal ético-estético préconcebido e defendido, de modo mais ou menos consciente, pelo próprio Carlo Collodi. E pensamos aqui, muito especialmente, no dilema ético da verdade e da mentira simbolizado pelo crescimento e diminuição do nariz (Collodi, 2004: 139). Por outras palavras,

trata-se pois da imagem de uma criança ideal, ou daquilo que uma criança deveria ser quer do ponto de vista das qualidades morais e éticas, quer do ponto de vista do padrão médio ou estereotipado de beleza atribuído a uma criança (o ideal da infância burguesa)²¹. A este respeito, conviria distinguir o "retrato" interior de criança que o autor tinha, ainda que eventualmente inconsciente, de ser criança (infância idealizada), das representações sócio-históricas e psicopedagógicas da infância na época, particularmente do período de oitocentos italiano, mais centradas na infância real e que não seriam certamente desconhecidas do autor (Becchi; Julia, 1998; Bosetti, 1987; Pécout, 2005: 357-476; Ariés & Flaksman, 1981; Dirw, 1965).

Decorrente da questão anterior, a pergunta que surge é se Pinóquio para ser bondoso e aceder à sua humanidade careceria de ser belo. Por outras palavras, se Pinóquio para se sentir um ser humano necessitaria de ser belo a fim de despertar também a sua beleza interior. Esta questão conduz-nos ao tema clássico da filosofia grega, de cunho marcadamente platónico, da relação entre o belo (estética) e o bem (ética), em que a acção moral deve ser boa e bela (*kalos kagathos*) e que, como sabemos, ainda que as formas do belo e do bem sejam diferentes, é impensável separá-las à luz da

²¹ Em Pinocchio o il Romanzo d'Infanzia, Dieter Richter escreve: "Carlo Collodi, l'autore di Pinocchio, scrive in un'epoca in cui l'Europa há sviluppato un sistema altamente differenziato di infanzia borghese. E scrive in un paese le cui forme di vita e le cui immagini dell'infanzia sono, all'opposto, ancora fortemente improntate a tradizioni preborghesi di cultura popolare" (Ritcher, 2007: 5). Atente-se que o contexto sócio-histórico no qual Pinóquio foi escrito (um conto que apareceu pela primeira vez em 1881 no Il Giornale per i bambini, intitulado Storia du un burattino) era de uma sociedade predominantemente rural, préindustrial, pobre, em que o povo estava sujeito a inúmeras privações, inclusive as crianças que eram também sujeitas aos trabalhos agrícolas e artesanais. Assim, não admira que o autor de Pinóquio reflicta nas suas Aventuras a mundividência sociocultural e política da sua época (o tema do contexto): as preocupações de uma Itália pós-unitária em que o mundo laico (senão mesmo anti-clerical), ao qual pertencia Carlo Lorenzini e as classes dirigentes, se opunha ao mundo católico, apostólico e romano que era aquele onde se situavam as classes populares, muito especialmente o mundo agrícola e dos artesãos. Parece-nos, pois, que se respira, ao longo d'As Aventuras de Pinóquio, por um lado, uma desconfiança pelo capitalismo e, consequente, industrialização nascente e, por outro lado, uma nostalgia pelas formas tradicionais de produção e comunitárias que estavam em via de desintegração. Daí a necessidade de Collodi pulverizar de exemplos de moralidade, típicos de uma sociedade tradicional e burguesa, as suas Aventuras.

tradição filosófica grega, tanto mais que a questão do belo não se reduz, nomeadamente em Platão, a um problema de estética (Irwin, 1995; Warry, 1962; Moravcsik & Tenko, 1982).

Pinóquio não passou a ser meramente um rapazinho humano, mas sim uma espécie de criança divina eleita e protegida da Fada dos cabelos azul-turquesa, como expressão original da Terra-Mãe Arquetípica²², que foi a guia da sua trans-formação (bildungumbildung) num rapazinho bom e bonito (Dedola, 2002: 213-228). No fundo, a Fada criou, ao longo das aventuras de Pinóquio, as condições propícias para que este cumprisse o seu Destino e é assim que, mais uma vez, encontramos o famoso verso de Goethe: Stirb und Werde! - "morre e torna-te"! Pinóquio em frente do espelho vê-se como um outro, ou seja, enquanto si-mesmo percebe que já é um outro (Gabriele, 1981: 43-46; Araújo, 2006: 69-82), e aqui um outro significa que foi objecto de uma trans-formação radical. O espelho aparece, portanto, como um pretexto para Pinóquio não somente se confrontar com a sua real mudança física, e que não era uma mera ilusão, mas sobretudo para se confrontar com a sua nova imagem interior que, aliás, pode ser objecto de discussão sobre um "final postico" quer do ponto de vista moral quer do ponto de vista pedagógico:

– Satisfaz a minha curiosidade, paizinho: como se explica toda esta mudança repentina? – perguntou-lhe Pinóquio, saltando-lhe ao pescoço e cobrindo-o de beijos. – Esta mudança repentina na nossa casa é tudo mérito teu – disse Gepeto. – Mérito meu, porquê? – Porque quando os meninos eram maus e se tornam bons, têm a virtude de fazer com que até no seio das suas famílias tudo adquira um aspecto novo e sorridente.

(Collodi, 2004: 207)

Dito isto, podemo-nos interrogar se Pinóquio afinal não se tornou humano, ao longo do seu percurso iniciático e do lento processo de humanização, por uma razão pouco nobre, ou seja, pela manipulação sucessiva das várias personagens (Raposa, Gato, Grilo-Falante, Fada, Palito, Atum e tantos outros) que ele vai encontrando

_

²² Veja-se por exemplo Deméter, e, muito particularmente, a relação que Elémire Zolla (1981: 165-167) estabelece com a deusa Ísis. Cf. também Chevalier & Gheerbrant (1969: 347-348).

desde que se escapou das mãos do seu criador Gepeto e que o foram, cada um a seu modo, manipulando. A propósito desta questão, Philippe Meirieu salienta que elas não têm nenhuma importância, pois, sendo Pinóquio feito de uma madeira de que todos nós somos feitos, essas manipulações só foram possíveis porquanto Pinóquio é de algum modo "manipulado do interior" (Meirieu, 1996: 30) justamente por um dilema que consiste em "Agradar ao outro ou agradar-se a ele próprio". Aliás, o seu percurso balança continuamente entre um apelo e outro de sinal contrário: agradar a Gepeto seu pai e agradar-se a si-mesmo; agradar à Fada e satisfazer os seus desejos e vontade (veja-se, por exemplo, a sua partida para o País dos Brinquedos). Como consequência natural deste dilema, Pinóquio tanto se lamenta numa ladainha de auto-comiseração e de arrependimento, como depressa tudo esquece para recomeçar as suas aventuras impertinentes. Mas é portanto esta tensão que permitirá que Pinóquio salte de nível e mude de registo como o refere Meirieu:

Acede-se a qualquer coisa de estranho, de novo, a qualquer coisa como 'a vontade'. 'Afirmar-se um eu'. Deixar de ser simplesmente um 'tu' de alguém, dócil ou revoltado mas infinitamente dependente. Não ser mais, nunca mais, o seu próprio 'tu', cedendo à excitação do momento, dando-se a ilusão da liberdade quando se é simplesmente prisioneiro das suas impulsões imediatas.

(Meirieu, 1996: 31)

Na mesma linha, pode questionar-se se Pinóquio é uma criatura humana realizada/transformada, graças à conjunção favorável do seu livre-arbítrio com a acção benéfica e transmutadora da fada, ou se, pelo contrário, não passa de uma estranha mistura de vegetal (boneco de madeira) e de humano (rapazinho), acabando mesmo por nem ser um "dolce fare niente" (a Terra da Brincadeira - uma espécie de Jardim das Delícias: símbolo do não-conformismo, da desobediência, do hedonismo, do princípio de prazer, de evasão, ...), nem um rapazinho em paz consigo mesmo (Dedola, 2002: 237-238), como reflexo do conflito clássico entre natureza materno vegetal (simbolizada pela Fada) e cultura como super-ego (modelo de obediência e de conformismo, simbolizada pelo Grilo-Falante: Tens razão, Grilinho, tens carradas

de razão; e eu nunca esquecerei a lição que me deste - Collodi, 2004: 201; Resnik, 1981: 157-164):

E dormindo, pareceu-lhe ver em sonhos a Fada muito linda e sorridente, que depois de lhe dar um beijo lhe disse assim:

– Muito bem, Pinóquio! Como recompensa pelo teu bom coração, perdoo-te todas as travessuras que fizeste até hoje. Os meninos que cuidam amorosamente dos pais nas suas desgraças e doenças são sempre merecedores de grande louvor e de muito afecto, mesmo que não possam ser considerados modelos de obediência e de bom comportamento. Ganha juízo para o futuro e serás feliz. Neste ponto o sonho terminou, e Pinóquio acordou de olhos arregalados. Agora imaginem qual não foi o seu espanto quando, ao acordar, percebeu que já não era um boneco de madeira e que se transformara num rapaz como todos os outros. [...] Depois foi-se ver ao espelho, e pareceulhe que era outro. Já não viu reflectida a imagem habitual do boneco de madeira, mas sim a imagem viva e inteligente de um belo rapazinho de cabelos castanhos e olhos azuis, com um ar de Páscoa alegre e festiva.

(Collodi, 2004: 206-207)

Que cómico que eu era, quando era boneco! E que contente estou agora por me ter transformado num rapazinho como deve ser!

(Collodi, 2004: 208).

Finalmente, e olhando para Pinóquio, podemos, graças à sua eficácia simbólica (Bosetti, 2003: 23-339), compreender não somente o seu desejo de se trans-formar em humano, como também o desejo, mesmo que não sendo sempre assumido, de afirmar-se como eu, o que significa ajustar de outro modo os seus gestos, recuperar o olhar sereno, esquecer os seus medos e os seus fantasmas e dizer, tão simplesmente, de forma determinada: "Dáme a mão, paizinho, e tem cuidado para não escorregares. Para onde me levas? Temos de tentar outra vez a fuga. Vem comigo e não tenhas medo" (Collodi, 2004: 194). E assim, Pinóquio, ao libertar-se do seu criador, ao ultrapassar o dilema que o dilacerava, e mediante o gesto de coragem salvífico emblemático e redentor de ter salvo seu pai, torna-se mais livre, logo mais humano (e aqui não

podemos deixar de não pensar em Lucius de Apuleio), deixando, por conseguinte, espaço a uma pluralidade de leituras possíveis sobre a sua missão e o seu destino como criança protegida da Fada, enfim da Deusa Mãe - Ísis, Deméter, Ártemis, Afrodite ou Hécate, pouco importa!

Referências

- AA VV (1975) Le monstre (1). Présence du monstre mythe et réalité. Revue Circé. Paris: Lettres Modernes.
- AA VV (1981) C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio. Atti del convegno organizzato dalla fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia. Milano: Emme Edizione.
- Apulée (1990) L'Âne d'or ou les métamorphoses. Trad. de Pierre Grimal. Paris: Gallimard.
- Araújo, Alberto Filipe (2006) Da metáfora da « modelagem » ao mito de pigmalião em educação. Considerações em torno de uma filosofia do imaginário educacional. In Alberto Filipe Araújo; Joaquim Machado de Araújo (Org.) *História, educação e imaginário*. Braga: UM/CIED, pp. 69-82.
- Araújo, Alberto Filipe; Araújo, Joaquim Machado de (2009) *Imaginário educacional. Figuras e formas.* Rio de Janeiro: Intertexto.
- Ariès, Philippe (1981) *História social da criança e da família.* 2ª ed..Trad.de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bachelard, Gaston (1980) L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. 16^e Réimp. Paris: José Corti.
- Bachelard, Gaston (1986) La terre et les rêveries du repos. Paris: Librairie José Corti.
- Becchi, Egle; Julia, Dominique (Sous la dir. de) (1998) Histoire de l'enfance en occident. 2. Du XVIII^e siècle à nos jours. Trad. par Jean-Pierre Bardos et al. Paris: Editions du Seuil.
- Bertacchini, Renato (1993) Il padre di Pinocchio. Vita e opere del Collodi. Milano: Camunia.
- Biedermann, Hans (1996) *Encyclopédie des symboles.* Trad. de Françoise Périgaut *et all.* Paris: Le Livre de Poche.
- Bosetti, Gilbert (1987) Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain. Grenoble: Ellug.

- Bosetti, Gilbert (2003) L'efficacité symbolique de Pinocchio. In Jean Perrot (dir.) *Pinocchio. Entre texte et image.* Bruxelles: P. I. E. Peter Lang, pp. 23-33.
- Brunel, Pierre (1974) Le mythe de la métamorphose. Paris: Colin.
- Burgos, Jean (1975) Le monstre, même et autre. In AA.VV. Le monstre (1). Présence du monstre mythe et réalité. *Revue Circé*. Paris: Lettres Modernes, pp. 11-24.
- Calvino, Italo (2004) Mas, Collodi não existe. In Carlo Collodi. As aventuras de Pinóquio. História de um boneco. Trad. de Margarida Periquito. Lisboa: Cavalo de Ferro, pp. 209-215.
- Campbell, Joseph (2007) O herói de mil faces. Trad. de Adail Ubirajara Sobral. S. Paulo: Cultrix/Pensamento.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1994) *Dicionário dos símbolos*. Trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1969) Dictionnaire des symboles. Paris: Robert Laffont
- Christinger, Raymond (1971) Le voyage dans l'imaginaire. Genève: Mont-Blanc. [Ver especialmente, Chap. IX. Le conte, pp. 133-147]
- Coelho, Nelly Novaes, s.v. "Conto", *E-Dicionário de termos literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, Documento *online* disponível em: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/conto.htm, acedido em 5-03-2010.
- Collodi, Carlo (2004) *As aventuras de Pinóquio. História de um boneco.* Trad. de Margarida Periquito. Lisboa: Cavalo de Ferro.
- D'amelio, Rita (1991) *Collodi e di Genlis. Due scrittori per l'infanzia.* Bari: Levante Editori.
- Dedola, Rossana (2002) *Pinocchio e Collodi*. Milano: Bruno Mondadori.
- Dirw, Ruth (1965) L'Enfant à travers les âges. Paris: Albin Michel.
- Durand, Gilbert (1979) *A imaginação simbólica*. Trad. de Maria de Fátima Morna. Lisboa: Arcádia.
- Durand, Gilbert (1992) Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale. 11° édit. Paris: Dunod.
- Eliade, Mircea (1976) Initiation, rites, sociétés secrètes. Paris: Gallimard.
- Eliade, Mircea (1977) *Tratado de história das religiões*. Trad. de Natália Antunes e Fernando Tomaz. Lisboa: Edições Cosmos.
- Eliade, Mircea (1978) La nostalgie des origines. Paris: Gallimard.

- Eliade, Mircea (1983) Aspects du mythe. Paris: Gallimard.
- Eliade, Mircea (1993) Mythes, rêves et mystères. Paris: Gallimard.
- Eliade, Mircea (1994) *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris: Gallimard.
- Fick, Nicole (1992) La métamorphose initiatique. In Alain Moureau (Études rassemblés par). L'initiation. Les rites d'adolescence et les mystères. Actes du colloque international de Montpellier, 11-14 Avril 1991. Tome I. Montpellier: Université Paul-Valéry, pp. 271-292.
- Freitas, Lima de (1975) O labirinto. Lisboa: Arcádia.
- Gabriele, Mino (1981) Il burattino e lo specchio. C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio. Atti del convegno organizzato dalla fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia. Milano: Emme Edizione, pp. 43-46.
- Góes, Lúcia Pimentel, s.v. "Lenda", *E-Dicionário de termos literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, Documento *online* disponível em: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/lenda.htm (acedido em 5-03-2010)
- Grassi, Antonio (1981) Pinocchio nell'ottica mitológico-archetipica della psicologia analítica di C.G. Jung. In *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio. Atti del convegno organizzato dalla fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia.* Milano: Emme Edizione, pp. 71-92.
- Henderson, Joseph L. (1992) Les mythes primitifs et l'homme moderne. In C. G. Jung (Sous la dir. de) *L'homme et ses symboles*. Paris: Robert Laffont, pp. 104-157. [Ver especialmente, L'archétype d'initiation, pp. 128-136]
- Irwin, Terence (1995) *Plato's ethics*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Jacinto, Sónia; Ceia, Carlos, s.v. "conto de fadas", *E-Dicionário de termos literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, Documento *online* disponível em: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/conto.htm (acedido em 5-03-2010)
- Jung, Carl Gustav (1962) L'homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient. 6è éd. Genéve: Mont-Blanc.
- Jung, Carl Gustav (1988) Les racines de la conscience. Études sur l'archétype. Trad. par Yves Le Lay. Paris: Buchet/Chastel.

- Marini, Carlo (2000) *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*. Urbino: QuattroVenti.
- Meirieu, Philippe (1996) Frankenstein pédagogue. Paris: ESF éditeur.
- Montessori, Maria (1931) «L'Enfant Nouveau», La Nouvelle Éducation, n° 96, 1931, pp. 102-110.
- Moravcsik, Julius; Tenko, Philip (1982) *Plato on beauty, wisdom and the arts.* Totowa: N. J. Rowman and Littlefield.
- Mutterle, Anco Marzio (1997) I messagi di Pinocchio. In A. Balduino (A cura di) *Storia letteraria d'Italia*. L'*Ottocento*. Tomo 3. Padova: Piccin Nuova Libraria/Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, pp. 2067-2072.
- Pécout, Gilles (2005) Le livre coeur: éducation, culture et nation dans l'Italie libérale. In Edmond De Amicis. *Le livre cœur*. Paris: Éditions Rue d'Ulm, pp. 357-476.
- Perrot, Jean (dir.) (2003) *Pinocchio. Entre texte et image.* Bruxelles: P.I.E Peter Lang.
- Resnik, Salomon (1981) Pinocchio e arlecchino. In C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio. Atti del convegno organizzato dalla fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia. Milano: Emme Edizione, pp. 157-164.
- Richter, Dieter (2007) *Pinocchio o il Romanzo d'infanzia*. Roma: Edizione di Storia e Letteratura.
- Ricoeur, Paul (1990) Soi-même comme un autre. Paris: Éditions du Seuil.
- Todini, Umberto (1981) Il legno delle metamorfosi. In *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio. Atti del convegno organizzato dalla fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia.* Milano: Emme Edizione, pp. 53-58.
- Traversetti, Bruno (1993) Introduzione a Collodi. Roma-Bari: Laterza.
- von Franz, Marie Louise (1978) L'âne d'or. Interprétation d'un conte. La Fontaine de Pierre: Paris.
- von Franz, Marie Louise (1993) L'interprétation des contes de fées. 5è édit. Trad. par Francine Saint René Taillandier. Paris: Edit. Jacqueline Renard. [Ver especialmente, o Chap. II Contes de fées, mythes et légendes, pp. 37-51]
- Walter, Philippe (2005) Conte, legende et mythe. In Danièle Chauvin; André Siganos et Philippe Walter (Sous la dir.). *Questions de Mythocritique. Dictionnaire.* Paris: Imago.
- Warry, J. G. (1962) Greek aesthetic theory. A Study of callistic and aesthetic concepts in the works of Plato and Aristotle. London: Methuen.

Zolla, Elémire (1981) L'esoterismo di Pinocchio. In C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio. Atti del convegno organizzato dalla fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia. Milano: Emme Edizione, pp. 165-167.

A metamorfose na emergência do Imaginário. Leituras das narrativas *Lendas do Mar* e *Lendas da Terra*, de José Jorge Letria

Teresa Macedo

O termo *metamorfose* (do grego *metamórphosis*) inclui, no seu espectro semântico, os semas *"transformação"* ou *"mudança"* (Cunha, 1982: 517). O primeiro termo consubstancia-se na metamorfose de um ser noutro ser, tal como ocorre na mitologia. A segunda acepção centra-se, sobretudo, na metamorfose originada por causas naturais, mudanças de estado e de estrutura, que ocorre na vida de certos animais.

Sabemos que a diversidade de concepções dadas a conhecer por intermédio deste termo leva-nos a mundos completamente diferentes. Dos mais físicos e materialistas, observáveis pela lupa investigadora da ciência experimental, aos percursos de subjectividade, inscritos por códigos simbólicos, sociais, culturais, psicológicos, artísticos e literários, por todos eles encontramos a metamorfose, sempre como lugares, cenas, rituais de transfiguração, ora visível e observável, ora percepcionada pela sensibilidade dos que a buscam para justificar o que não é durável, perene, perpetuável. De qualquer forma, ela é o centro de perspectivação e de reflexão, independentemente dos contextos em que esteja a ser abordada, pois sugere um *continuum*, criando e dinamizando configurações que são pilares da memória alquímica e onírica.

A história literária não tem sido passiva no que se refere ao uso de metamorfoses, explorando diversas fronteiras de problematizações complexas, que muito têm dado que falar e reflectir à humanidade. Muitas dessas narrativas tornaram-se mesmo intemporais e imortais. Lembremos, a propósito, as influenciadoras *Metamorfoses* de Ovídio, que, possuindo valor poético e mitológico, fecundam intertextualmente a maior parte das obras-mestras da poesia clássica.

Nesta obra literária, as metamorfoses surgem em objectos que sofrem transformações, em pássaros que são utilizados para actividades adivinhadoras ou sobrenaturais e, depois, transformados em seres humanos, que, por sua vez, se metamorfoseiam em formas corporais completamente novas. Encontramo-nos, assim, no plano fantasioso e criativo da mitologia. E a palavra *mito*, de origem grega, deriva "dos verbos *mytheyo* (que significa contar, narrar, falar alguma coisa para os outros) e do verbo *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar)" (Kollross, 2002: 250). Trata-se, pois, de contar histórias para melhor compreender o homem e o mundo.

É esta a acepção que está subjacente às metamorfoses que encontramos nestas duas obras de José Jorge Letria: ao longo deste capítulo, debruçar-nos-emos sobre os mitos que nelas estão subjacentes e que nos devolvem determinadas crenças sobre a origem do Mundo, da Terra, do Mar, constituindo formas de explicar às crianças a origem do universo e do próprio ser humano, o qual sempre se interrogou sobre como as coisas surgiram neste Cosmos possuidor de grande complexidade.

Nas narrativas inclusas nos livros *Lendas da Terra* (Letria, 2003a) e *Lendas do Mar* (Letria, 2003b), muito embora o vocábulo *lenda* nos projecte para a concepção de que vamos encontrar narrativas relacionadas com a imaginação popular, remetendo-nos, por isso, para os fenómenos de tradição oral, deparamo-nos com diferentes projecções de *mitos*, na medida em que estes apelam ao sobrenatural e convidam o leitor a penetrar noutros mundos (im)possíveis.

O mito da metamorfose é transversal à história da literatura de todos os tempos. Pierre Brunel (1974), em *Le Mythe de la Metamorphose*, traça-nos uma compreensiva panorâmica da fortuna do tema mitológico. E em *Metamorfose* de Franz Kafka (2000), por exemplo – texto integrante do cânone da literatura universal –, constatamos que a personagem Gregor Samsa se modifica e se transforma, durante um sono, num monstruoso insecto, construindo uma verdadeira fabulação artística.

Muitas outras acepções existem, como já dissemos, nos mais diversos domínios das artes, da sociologia, da política, da biologia. Todas elas pretendem mostrar momentos excepcionais em que personagens, seres, objectos, figuras, pensamentos, ideias e até

processos de criação²³ se movem, metafórica e alegoricamente, adquirindo significações surpreendentes, povoando o imaginário dos que lêem, observam, olham ou escutam.

A metamorfose é, sem dúvida, um processo dinâmico de (re)construção de diferentes universos. Nas obras que seleccionámos, observá-la-emos, sobretudo, como processo lúdico e multifacetado, ligada aos fenómenos do Imaginário e do Fantástico, que caracterizam as narrativas que iremos aprofundar.

A Mitologia como fonte/modelo da Metamorfose

É quase natural relacionarmos a metamorfose com a Mitologia. E dizemos natural, na medida em que há uma sobrevivência relacional entre as duas, que as torna inseparáveis.

Segundo Eudoro de Sousa (2004: 57), a metamorfose é uma das partes integrantes do "impulso mítico, criador de mitos", ou seja, da Mitologia. Esta constitui-se ainda pelas *cosmogonias* e pelas *catábases*²⁴.

A metamorfose está intrinsecamente ligada às questões das origens e da criação e é plural, no sentido em que há tantas quantas as classes de seres que existem no mundo. Através dela e dos mitos que, desde os Gregos, a ela se ligam, tentam-se explicações que justifiquem aquilo que levou a humanidade a interrogar-se, desde sempre. Por exemplo, encontramos no poema babilónico da criação, Marduk a fazer o mundo, dividindo-o em terra e em céu. Em *Lendas da Terra* (Letria, 2003a: 42) verificamos que o mesmo conteúdo narrativo é partilhado com as crianças e jovens dos nossos tempos:

No princípio de tudo, diziam os Caldeus e os Assírios, o Céu não se chamava Céu, e a Terra não se chamava Terra. Sabia-se apenas que um ficava em cima, perto da morada dos deuses, e o outro em baixo, servindo de chão aos humanos, dando-lhes alimento, abrigo e, em muitos casos, sofrimento e morte.

-

²³ Ver a este propósito Maria da Assunção Morais Monteiro (1998).

²⁴ Eudoro de Sousa (2004: 57) entende que estes três ramos que constituem a Mitologia estão em permanente interacção, mas que se interceptam no ponto mais sensível, ou seja, no ponto onde se situam as origens.

A Bel Marduk foi atribuída a tarefa de criar o Homem e de o integrar no mundo terrestre.

A religião e a literatura oferecem-nos, assim, a perpetuação de certos mitos e, nestes, a metamorfose é a vida em renovação, em alteração, comandada por um "deus dos Deuses" (Letria, 2003a: 42), que atribui funções específicas aos seus designatários. A metamorfose solicita uma alternativa, que é dada pelo relato mítico.

Com efeito, os textos infanto-juvenis modelizam conteúdos que se ligam com princípios simbólico-sociológicos; ao mesmo tempo, encerram enredos oferecidos por mitos, que percorreram espaços imemoriais e intemporais e que chegaram à actualidade plenos de significação. Assim, o mito, ao ser encarado como "uma história tomada de figuras deificadas de um passado longínquo e em que os acontecimentos que narra são tidos como verdadeiros na cosmogonia dos povos a que respeita" (Parafita, 2006: 63), participa de uma sobrevivência que o relaciona com o passado, o presente e o futuro.

Embora o mito seja um conceito difícil de circunscrever, porque representa múltiplos significados, e sejamos levados a fazer uma associação imediata com o termo "mitologia", Jesi (1973: 15) contrapõe esta tendência, delineando que existem divergências substanciais entre os termos mito e mitologia. Para este autor, a diferença reside em que o primeiro não pode ser "imediatamente oferecido pela representação", enquanto que o segundo é objecto dessa representação imediata de histórias de seres divinos, heróis, deuses, espaços imaginários, viagens acções espontâneas, incompreensíveis, metamórficas, que traduzem inconsequente que o homem de todas as épocas sempre sentiu de se apoderar de uma sofisticação e perfeccionismo próximo dos deuses. Mírcea Eliade (2004: 19) entende a este propósito que

conhecer os mitos [...] não é tomar conhecimento da regularidade de certos fenómenos cósmicos [...]; é, antes de tudo, conhecer o que se passou realmente no Mundo, o que os Deuses e os Heróis civilizadores fizeram: as suas obras, as suas aventuras, os seus dramas. É, portanto, conhecer uma história divina – [...] uma série de acontecimentos imprevisíveis, se bem que coerentes e significativos.

Digamos que essas narrativas, composições de literatura oral ou escrita, de conteúdos localizados em diferentes sítios que relatam acções de seres divinos, deuses, heróis irredutíveis, viagens ao além são o "material especial" da mitologia. É através deles que se exprimem diversas formas de arte, evocando uma miríade de personagens mitológicas, representando as suas acções na mímica, na dança, nas estátuas, nas pinturas...Por isso, os mitos integram-se num mundo que não pode ser *descrito*, mas pode ser *narrado*, na medida em que é composto por um historial referente a acções empreendidas em contextos de imprevisibilidade obrigatória, onde se sucedem transformações fabulosas.

Julgamos então entender a mitologia como modelo e base da metamorfose presente nas narrativas infantis. É que estas possuem esse "material especial", que pode encorpar de diferentes formas e actuar de forma espontânea, revelando a essência de mitos, que explicam como é que a realidade veio à existência, ou seja, se revelou.

Assim nasceram os contos de fadas, que são associados normalmente aos mitos da infância. E a "arte de contar estes mitos é importante, e até fundamental para o equilíbrio psico-emocional da criança, para a re-vitalização do seu imaginário infantil, pois permite-lhe que ela realize os seus desejos, mediante a existência mágica que ele confere às muitas personagens que povoam os muitos contos de fadas que ela vai ouvindo ao longo da infância" (Araújo, s/d: 162).

Definição das multissignificações da metamorfose

O crescente interesse pela literatura de potencial recepção infantil reflecte o aumento de uma valorização do estatuto da imaginação, distanciando esta da concepção reducionista, porque ofuscante, do mundo da racionalidade. Com a criação e divulgação de narrativas fantástico/maravilhosas, promove-se um "mundo de imagens, esse universo iconográfico que espreita o humano acordar, como que o casulo da própria metamorfose de consciência" (Silva, 2003: 291). Essa potencialidade pode eclodir mais perfeitamente se for alimentada por uma construção dinâmica de *imagens*, potenciadoras da formação de um psiquismo organizado, em torno de um determinado sistema de referências.

Ao assumirmos analisar as multissignificações da metamorfose que se patenteiam nos contos infantis estamos a penetrar em matérias cujas naturezas são muito complexas. No entanto, sabemos que o "imaginário humano é bidimensional porque é simultaneamente sócio-cultural [...] e arquetipal" (Araújo e Silva, 2003: 340).

Assim, pensamos, que a predominância nestas narrativas de fenómenos excepcionais, nomeadamente relacionados com a ideia de certos mitos, a evidência de fenómenos androgínicos, que se cruzam com a problematização da alteração da corporalidade ou mesmo com as modificações comportamentais e psicológicas, emaranhadas de subjectividade, promovem no leitor uma gestação de imagens capazes de "ligar cada homem, ou grupo humano, tanto a «arquétipos» como a outros caracteres sinaléticos da sua identidade" (Duborgel, 1992: 297). De facto, se o nível do inconsciente colectivo integra o imaginário arquetipal, então o imaginário social corresponde, numa sociedade bipolarizada, ao dinamismo entre a ideologia do poder hierarquizado e instalado, positivo, e todas as correspondentes forças marginalizadas e negativas. Assim, o inconsciente colectivo faz-se a partir de uma metalinguagem primordial, consubstanciando-se e identificando a memória de um grupo.

Através das narrativas, a criança inicia-se na construção de crenças em torno de certas ideias e na preparação para a aceitação dos temas míticos, que perduram no tempo e no espaço e que são representativos do drama humano. Impregnados de uma problemática existencialista que questiona a acção do homem no universo, a sua origem, a demanda em busca da satisfação dos seus sonhos e desejos, as suas aventuras e derrotas, o embate com a desordem, interior e exterior, o mito surge como "narrativa instauradora verdadeira (sagrada), exemplar e significativa, inscrita num tempo e num espaço sagrados, imemorial" (Araújo e Silva, 2003: 341).

Os textos que seleccionámos para a nossa análise põem à disposição da criança vastas amostras de tipologias de metamorfose, que poderão constituir-se um sustentado pilar fundador do *Museu imaginário* (Duborgel, 1992: 301), que é imprescindível para a confrontação e análise dos símbolos que emergem nos percursos de transformações maravilhosas. Pensamos que, através do incentivo e prática de actividades imaginantes, introduzem-se os pequenos

seres, ainda em crescimento, nos primeiros trabalhos condutores ao desenvolvimento de um "psiquismo imaginante" (Duborgel, 1992: 302), como meio de representar simbolicamente o sentido, interpretá-lo e revivê-lo nos mitos, nos símbolos iconográficos, nos sonhos, na transparência de visões enigmáticas, que exercitam uma actividade indagadora e reflexiva.

A metamorfose é, por isso, uma forma camuflada, não assumida, de concretizar os sentidos que ainda são difíceis de apurar na compreensão da criança, mas as suas plurissignificações produzem um jogo simbólico de preparação e enformação da dimensão espiritual do indivíduo.

A metamorfose na génese da criação

A observância de estruturas narrativas muito simples nos contos inscritos nas obras *Lendas da Terra* e *Lendas do Mar*, longe de simplificarem a tarefa hermenêutica, constituir-se-á de bastante interesse no domínio da análise das acções relacionadas com o contrafactual e o espontâneo, corroborando para a compreensão da metamorfose, enquanto fenomenologia que derruba as fronteiras e abre as hipóteses do *poder-vir-a-ser*, na medida em que acontece numa espécie de ausência de tempo ou "tempo destrutivo" que reintegra "o momento mítico em que o mundo veio à existência" (Eliade, 2002: 90).

O nascimento a partir de uma modalidade caótica reactualizase em certas narrativas pelo recontar lendário²⁵, que relata as intervenções dos deuses míticos nos processos de criação, em que são adjuvados pelas forças da Natureza. Esta e os deuses executam o poder máximo "quando o mundo estava in statu nascendi" (Eliade, 2002: 92), articulando-se, assim, as ideias de espiritualidade e de paganismo como fundadoras de toda a existência. Para confirmar o que acaba de ser referido basta percorrermos o livro Lendas da Terra (Letria, 2003a):

época", mas os acontecimentos históricos foram desmontados e alterados pelos prodígios da imaginação popular.

²⁵ O "recontar lendário" a que nos referimos remete-nos imediatamente para um relato transmitido por tradição oral, tendo como base acontecimentos ou factos supostamente verdadeiros ou tendo alguma raiz verdadeira. Como afirma Parafita (2006: 61), a lenda está "localizada numa área geográfica ou numa determinada

[...] as forças da Natureza pediram auxílio ao deus dos Deuses que, ao dar conta do erro que cometera ao criar a Terra, teve um ataque de fúria como só os deuses são capazes de ter e mandou para o Planeta uma enorme língua de fogo que por toda a parte semeou destruição e horror. Ao verem que a Terra assim não iria sobreviver, os deuses menores pediram-lhe clemência.

Foi então que o deus dos Deuses, aplacada a fúria inicial, com um amplo e vigoroso gesto criou uma bela deusa vestida de negro e vermelho, com os olhos escuros e uma pele claríssima.

(Letria, 2003a: 4)

Se, por um lado, é visível o poderoso domínio de uma entidade espiritual no acto criador, encontramos as *forças* da Natureza numa atitude interventiva e modificadora a interagir directamente no processo de criação. Por isso, "a Natureza não é redutível a um puro mecanismo, mas é informada por fluidos, energias invisíveis que dão conta da solidariedade e da simpatia universal dos animais, vegetais e minerais" (Wunenburger, 2003: 284) e, contrariando o seu descrédito e reducionismo científico que perdurou durante muito tempo, "não está entregue nem somente à sorte, nem a uma Providência natural directa (criacionismo religioso), mas os processos de emergência e de transformação dos corpos podem seguir uma causa final [...], no interior de uma única informação universal" (Wunenburger, 2003: 284).

Desta forma, pensamos que a perspectiva de mudança contraria as ideias de "permanência ou constância" (Navarro Cordón e Calvo Martínez, 1995: 17), que constituem apenas os conceitos opostos presentes nas coordenadas que orientam a explicação da realidade, entendida como necessariamente mutável.

Por outro lado, entendemos que, à luz de determinadas comunidades interpretativas, o Cosmos exige ser um todo ordenado e não um Caos. Por isso, funciona numa dinâmica polarizada que lhe é intrínseca. Consequentemente, é que encontramos ideias apocalípticas²⁶, cuja função parece ser restabelecer a ordem e o

²⁶ As ideias de reposição da ordem num Caos, mediante representações apocalípticas que se cruzam com outras intertextualidades, nomeadamente as bíblicas, encontram-se noutras narrativas do *corpus* que trabalhamos,

equilíbrio, mesmo quando todos os pressupostos eram os de poder reinar a estabilidade e a perfeição, enunciadas pela posse da imortalidade, tal como podemos observar:

[...] os primeiros homens que habitavam a Terra eram todos imortais. Porém essa imortalidade levantava problemas difíceis de resolver. O maior desses problemas resultava da grande quantidade de homens que povoavam o Planeta e do facto de durarem indefinidamente.

(Letria, 2003a: 4)

Por oposição à vida eterna, a Morte surge como elemento desencadeador do cumprimento da "lei que rege o Universo", ou seja, da "luta dos contrários" e estes "constituem (...) uma unidade profunda (Navarro Cordón e Calvo Martínez, 1995: 25), que impulsionará o devir e a ordem. Ela é necessária para "a ordenação primordial das coisas e da natureza humana em período de criação por Deus, que tinha de necessariamente «reduzir» ou reconduzir os humanos do estado adquirido por meio da «transgressão («tornados como deuses») à própria dimensão, humana" (Vaz, 2003: 439).

A origem da criatura finita e do mal, imposto pela natureza das coisas, é atribuído a Deus, todo soberano, dono de todos os opostos, o que se materializa na narrativa que estamos a abordar pela criação da Morte, por quem se responsabiliza, designando-lhe as acções a praticar e desculpando-a de todos os males que vier a fazer:

Criei-te e [...] vou dar-te [...] o poder de dispores da vida de todos quantos habitam a Terra. Poderás destruí-los ou mantêlos vivos conforme te apeteça sem que, para isso, precises da minha permissão

(Letria, 2003a: 4)

[...] os actos que praticares serão da minha responsabilidade e não da tua, e [...] transformarei as lágrimas que agora brotam dos teus olhos em caudais poderosos que levarão consigo a fertilidade e o alimento de que os homens precisam para

nomeadamente: "E assim nasceu o arroz" (Letria, 2003a: 4), "A deusa que esculpiu o homem" (Letria, 2003a: 12), "O corvo que soltou os ventos" (Letria, 2003a: 51).

sobreviver [...]. Tu terás apenas a tarefa de, após a sua morte, os trazeres desde a Terra até à minha presença. (...) a culpa das mortes será das enfermidades, das epidemias, e nunca tua.

(Letria, 2003a: 6)

A linguagem imagética com que se exprimem as narrativas constantes no livro *Lendas do Mar* (Letria, 2003b) leva-nos a centrar no espaço aquático, enquanto lugar de transmutações diversas, todos os instantes da criação. Ora, é precisamente nesse panorama marinho que a divindade surge como instauradora de uma ordem. Muitas vezes isso é feito à custa de sanções e de punições que têm como objectivo trazer as personagens às suas condições humanas ou humanizadas. Existe sempre algum momento de tensão entre os seres mais poderosos e dominadores e os seres mais fracos ou dominados.

Em "Castigo do Sal" (Letria, 2003b: 4-11) o princípio criador surge associado ao "Grande deus das Águas", um deus "poderoso, justo e grave" (Letria, 2003b: 4), que, "ansioso por ver o enorme território [...] povoado por criaturas pacíficas e belas [...], deslocava-se de um lado para o outro à proa de gigantescas ondas" (Letria, 2003b: 4). Verifica-se que a desobediência da "irreverente e obstinada" (Letria, 2003b: 5) Água leva-a a ser alvo de um castigo e, consequentemente, a tornar-se "salgada" (Letria, 2003b: 10).

Aliás, a mesma tipologia de punição é encontrada no conto "Grão a grão se trava o mar" (Letria, 2003b: 13-21), associada à ideia de que a fusão de forças dos fracos e pequenos é suficiente para impor disciplina e valentia aos que se comportam como sendo os mais poderosos.

No nosso entender, é na metamorfose química que o deus marinho encontra o processo de punição, porque ela possui a "ambivalência" que a torna "fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora" (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 32) e, desobedecendo a um deus "que tem a ver com todo o mundo" (Vaz, 2003: 448), descaracterizou-se das suas propriedades puras, tornando-se outra matéria, porque ficou provida de outras substâncias.

Outros elementos associados ao Mar ou ao mundo aquático surgem como elementos particulares da "sacralidade da Natureza [...] mais exactamente, uma modalidade do sagrado expressa por intermédio de um modo específico de existência do Cosmos"

(Eliade, 2002: 164). Falamos, em concreto, da "feiticeira Maresia" (Letria, 2003b: 25), personagem do conto "O reino das sete pontas" (Letria, 2003b: 23-29). Esta, tal como é anunciado pelo substantivo que antecipa o seu nome próprio, tem poder mágicos de transformação e de previsão do futuro, que aplica ao seu rei, preocupado com o seu destino:

A feiticeira que chegara um dia àquele reino longínquo, vinda das bandas do mar, lançou búzios e conchas sobre uma toalha bordada a oiro, respondeu-lhe:

-Majestade, tudo o que tínheis para fazer como missão e como destino já está feito.

(Letria, 2003: 25)

Aos búzios e às conchas, elementos aquáticos, são atribuídas "as possibilidades de desenvolvimento do ciclo futuro" (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 135) e, por isso, participam em experiências mítico-religiosas decifradoras de percursos ainda não realizados, mas cuja previsão delineia a acção das personagens a consumar-se na totalidade cósmica. Gaston Bachelard (2001: 167) chamar-lhe-ia "o mundo percebido, o mundo fragmentado pelas percepções" na medida em que de "uma imagem percebida pode nascer o universo".

Portanto, estas narrativas constituem as "metáforas sensoriais" (Vaz, 2003: 423) que servem de modo de explicação da existência de um deus-criador de tudo, sendo que esse deus pode ser reconhecido como uma força suprema excepcional, através do qual se explica o que a ciência nunca poderá afirmar com o rigor do seu sentido experimental. Então estes textos narram a origem das coisas, porque estão plenos de imaginação mítica, isto é, possuem uma tentativa de explicar o como daquilo que não tem explicação.

Em "O dia da Sereia" (Letria, 2003b: 45-53) surge esta questão associada também à intemporalidade da personagem e à sua integração no "mundo das coisas eternas" (Letria, 2003b: 51).

Sendo consideradas "monstros do mar, com cabeça e peito de mulher e o resto do corpo igual ao de um pássaro ou, segundo as lendas mais tardias e de origem nórdica, ao de um peixe (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 594), a sereia narrada foi idolatrada pelo pescador, tornando-se um mito, assim relatado no conto:

Em dias de tempestade, há sempre quem afirme ter visto o pescador e a sereia sobre uma onda alta, abraçados, como dois namorados eternos na linha do horizonte

(Letria, 2003b: 52)

Esta figura deificada, pertencente às memórias de um passado longínquo, encarna "a materialidade de um símbolo" (Parafita, 2006: 65) que se perpetua e dá vida ao presente e ao futuro. Por outro lado, a sereia possui qualidades místicas que se interconectam com o mundo dos humanos, como se fosse impossível desligar esses dois planos existenciais. É através do encontro amoroso que ela estabelece com o ser humano, que em ambos se opera uma metamorfose. O pescador, ao perder-se de vista de forma enigmática, ascende aos patamares da invisibilidade próprios dos seres espirituais – "nunca mais ninguém voltou a ver o pescador" (Letria, 2003b: 52); a "sereia de bronze" (Letria, 2003b: 52), edificada por si para perpetuar a memória daquele encontro, "chora lágrimas de felicidade e canta uma estranha melodia que atrai os barcos para a praia, e as ondas para o areal" (Letria, 2003b: 52), isto é, adquire algumas características humanas, intrincadas de poderes sobrenaturais e de protecção.

Neste momento podemos afirmar, tal como Mircea Eliade (2000: 27), que "o homem é um criador: ele regenera a natureza e domina o tempo e aperfeiçoa a criação divina", mas igualmente que essa atitude de edificação de estátuas exprime a crença imemorial da vontade de perpetuar a acção humana sobre a natureza.

A imagem da sereia assume uma complementaridade que lhe acrescenta poderes paranormais no conto "A Fada das Ondas" (Letria, 2003b: 55-61). A sua figura física manifesta uma debilidade que contraria a força intrinsecamente presente na atitude de vigilante do mar. A acção de desenvolvimento permanente de uma alteridade imparcial, que se traduz pelo pragmatismo do sentido de protecção, que generaliza, independentemente da aparência que enuncia o estatuto social dos que sofrem, conotam-na com a imagem arquetípica do Anjo da Guarda, que acolhe e protege de uma forma universal e omnipresente. Seja "homem corpulento e ricamente vestido" (Letria, 2003b: 58), "homem molhado com roupas ensanguentadas" (Letria, 2003b: 58), "embaixador de um grande país [...] atacado por piratas" (Letria, 2003b: 58) ou

"pescador, desfeito em lágrimas" (Letria, 2003b: 58) a todos aplica a sua caridade, auxilia e protege.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982: 315), a "fada participa do sobrenatural, porque a sua vida é contínua". Ao analisarmos a descrição que é feita sobre a personagem que analisamos, verificamos algumas particularidades que se interconectam com o seu simbolismo, pois além do seu "perfil esguio, sobre a falésia, [...] como se quisesse falar com as ondas e com as estrelas numa linguagem que ninguém seria capaz de entender (Letria, 2003b: 57), quando a buscam na sua "morada misteriosa" (Letria, 2003b: 60), subentende-se que se efectua uma metamorfose física que a transforma "numa velha gaivota, com ar pachorrento, no cata-vento do telhado" (Letria, 2003b: 60).

Assim, embora assumindo corporalidades que se ligam com a imagem arquetípica da *Terra-Mater*, a linguagem peculiar que possui e a sua capacidade de transmutação corroboram para a compreendermos como um ser possuidor de mecanismos de inacessibilidade ao contacto humano. Essa figura, "que umas vezes tem forma de mulher, e outras de sereia" (Letria, 2003b: 60), confunde os "três emissários" (Letria, 2003b: 60) do rei, dificultando-lhes o encontro com o soberano:

[...] retomaram o caminho de regresso, e ninguém conseguia convencê-los de que aquela gaivota com voz humana e olhar sereno e observador não era a fada das Ondas, assumindo uma das formas que escolhia, quando decidia transformar-se.

(Letria, 2003b: 60)

No conto "O dia da Sereia" (Letria, 2003b: 45-53), a mesma personagem é-nos apresentada com a mutabilidade que a caracteriza tradicionalmente, sendo-lhe associados atributos de carácter subjectivo, do ponto de vista do observador, tais como a beleza. A minúcia dessa observação identifica uma corporalidade múltipla, que se traduz pela posse de um revestimento físico heterogéneo (possui "pele muito branca e macia na metade superior" (Letria, 2003b: 46) e "escamas reluzentes na metade inferior" (Letria, 2003b: 46). Ou seja, possui uma dualidade que remete para imagens que já fazem parte do património do "inconsciente colectivo" (Jung, 1973: 42), na medida em que é lá que o homem vai procurar reactualizar a fantasia que está presente nos actos de criação

artística, o que concretiza no enfoque dado às figuras mescladas de elementos humanos e não humanos, herdados do seu mundo empírico e histórico-factual.

A descrição física da sereia, atrás registada, leva-nos à conclusão de que o mundo onde o homem se realiza e concretiza num *continuum* existencial fornece-lhe os elementos do real necessários à reconfiguração de certas imagens arquetipais, possibilitando-lhe impregná-las de aspectos herdados do seu ambiente sensorial, dado pelo visual, pelo táctil ou outro, como podemos confirmar pelos modificadores *macia* e *reluzentes*, do exemplo dado.

O corpo bipartido em *superior* e *inferior* configura, imediatamente, a posição de verticalidade atribuída à personagem, o que reforça a sua integração num espaço simbólico ascensional, confirmado, mais tarde, na narrativa: "A sereia [...] mantinha-se jovem e bela, demonstrando pertencer ao mundo das coisas eternas" (Letria, 2003: 51).

Como temos vindo a observar nestas narrativas, a metamorfose é a mediadora das tentativas de explicar os fenómenos de aparecimento do *cosmos e* das trocas que se estabelecem entre os seres que o habitam e outros *espaços* simbólicos, onde o indivíduo se incorpora ao nível do imaginário, porque só aí encontra o espaço que, por excelência, lhe pode fornecer as constantes interpretações do mundo.

A *Terra-Mater* e a *Água* são lidos como espaços de organização e de harmonia para a Humanidade e representam o poder criador, espiritualizado, o princípio instaurador da génese do Universo.

As personagens que encontramos, manifestando um estatuto muito rudimentar ao nível das caracterizações físicas, psicológicas ou sociais, possuem atributos de mutabilidade que efectivam as imagens de ajuda, de amor, responsabilidade e de alteridade, entre outras.

Efeitos perlocutivos substanciais

Sabemos que à literatura infantil é reconhecido um relevante papel de iniciação estética, através da qual o leitor criança, sozinho ou com a mediação do leitor adulto, "aprende a configurar-se não só como participante activo na construção dos significados textuais,

como também expande o seu saber acerca do mundo e alarga a sua competência enciclopédica, em particular naquilo que se refere ao conhecimento dos quadros de referência intertextuais" (Azevedo, 2004).

Neste sentido, julgamos coerente a preocupação de alguns escritores, nomeadamente de José Jorge Letria, em adequar a sua produção literária ao seu destinatário preferencial, pois a percepção dos elementos que se constituem factores de novidade semiótica encontra-se muito dependente da competência enciclopédica do leitor e das suas experiências de leitura. Justamente por isso, a frequência da metamorfose nas narrativas apontadas denota uma preocupação que procura contrariar "de forma intencional e deliberada, qualquer vestígio de sedimentação e de automatização dos hábitos perceptivos" (Azevedo, 2004), produzindo no jovem leitor efeitos perlocutivos que se concretizam no processo comunicativo.

Por outras palavras, as narrativas que analisámos anteriormente põem o seu enfoque em problematizações complexas que, numa primeira análise, parecem constituir-se uma impossibilidade interpretativa, porque solicitam do leitor, bastante inexperiente, a entrada em universos de abertura a possibilidades de mudança muito desviados e desviantes do mundo empírico-factual.

Ao embrenhar-se nos contos dos livros Lendas da Terra (Letria, 2003a) ou Lendas do Mar (Letria, 2003b), o leitor inicia-se nos preâmbulos cognitivos de explicação da génese da criação do Cosmos, sendo-lhe oferecida a possibilidade de poder fazer a construção imaginária de uma realidade, cuja ausência de explicação exacta levará a que efective um pensamento autónomo e certamente divergente, no entanto, necessário e perscrutador de um enigma a desvendar. Por sua vez, esta temática, enquadrando-se na imagem arquetípica da Terra-Mater, enquanto espaço de harmonia e de organização para a humanidade, remete, de imediato, para noções essenciais de responsabilidade, de dever e de protecção. O leitor pode, desta forma, estabelecer uma correlação que "não assenta na simples equivalência automática, mas sim num princípio se bem que elementar de inferencidade a partir dos contextos" (Eco, 2004: 77).

Embora seja verdade que esta literatura pode, em função de certas comunidades interpretativas, encontrar-se ao serviço de saberes que não são os do fomento predominante de uma competência literária, entendemos que, dada a natureza dos textos

escolhidos, o enfoque é dado aos fenómenos metamórficos, constituindo estes sinais de orientação para a interpretação de outros universos, apresentados nos contos como metáforas ou sugeridos por mitos intemporais.

Longe de se constituírem como objectos de reconto, estes mitos executam a emergência do imaginário latente, apresentandose ainda como a necessidade de revalorização de todos os referentes do passado, actuando num presente em construção e visando a perspectivação de um futuro de perspectivas mais amplas.

Na Antiguidade, os mitos eram usados para transmitir aos jovens as condutas éticas e os valores que os ajudavam a compreender melhor algumas mensagens que era necessário consensualizar. No nosso tempo, vemo-los ressurgir nas entrelinhas embrenhadas de imaginário e não podemos deixar de referir a sua importância na aquisição de competências sociais ou respostas às primeiras questões levantadas pelos jovens.

Ora, sendo os textos literários espaços onde confluem diferentes mensagens, a sua natureza polifónica e dialógica, devidamente mediada e orientada, conduz o sujeito em construção à posse ou tomada de consciência de outras realidades. Sem pretendermos apresentar as narrativas como um ideal pedagógico, de onde se parte e chega com intenções meramente educativas, não podemos avançar sem referir a sua importância na tomada de consciência individual e colectiva que ajuda o leitor a fazer a passagem das suas dificuldades, a vencer fantasmas que o atemorizam, encaminhando-o para uma vida adulta de respeito e de abertura para o Outro.

No entanto, nada se desenvolve de forma espontânea nas crianças. Acreditando que a leitura e a exploração textual fazem parte de um conjunto importantíssimo no envolvimento do texto literário, estas narrativas apresentam ao pequeno leitor o tema da *metamorfose*, desencadeando a interrogação e o espanto, motivando para o jogo da participação e da identificação, em suma, solicitando o seu envolvimento dinâmico com o texto literário.

Referências

Araújo, Alberto Filipe e Silva, Armando Malheiro (2003) Mitanálise: uma mitodologia do imaginário? In Alberto Filipe Araújo;

- Fernando Paulo Baptista (Coord.) Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, pp. 339-364.
- Araújo, Alberto Filipe (2004) Educação e imaginário: da criança mítica às imagens míticas da infância. Maia: Centro de Publicações do Ismai.
- Azevedo, Fernando (2004) A literatura infantil e o problema da legitimação. In Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (Org.) Largo mundo alumiado. Estudo em homenagem a Vítor Aguiar e Silva, Vol. I, Braga: Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, pp. 317-323.
- Bachelard, Gaston (2001) A poética do devaneio. S. Paulo: Martins Fontes.
- Letria, José Jorge (2003a) Lendas da terra. Lisboa: Terramar.
- Letria, José Jorge (2003b) Lendas do mar. Lisboa: Terramar.
- Brunel, Pierre (1974) Le mythe de la métamorphose. Paris: Librairie Armand Colin.
- Cunha, António Geraldo da (1982) Dicionário etimológico nova fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Duborgel, Bruno (1992) *Imaginário e pedagogia*. Lisboa: Horizontes Pedagógicos.
- Eco, Umberto (2004) Os limites da interpretação. Lisboa: Difel.
- Eliade, Mircea (2002) O sagrado e o profano. Lisboa: Livros do Brasil.
- Eliade, Mircea (2004) *Tratado de história das religiões*. Porto: Edições Asa.
- Chevalier, Jean e Gueerbrant, Alain (1982) Dicionário dos símbolos. Lisboa. Teorema.
- Jesi, Furio (1973) O mito. Lisboa: Editorial Presença.
- Jung, Carl-Gustav (1973) Métamorphose de l'ame et ses symboles. Analyse des prodromes d'une schizophrénie. Genève: Librairie de l'Université.
- Monteiro, Maria da Assunção Morais (1998) A metamorfose em Vitorino Nemésio e Miguel Torga. In Vitorino Nemésio. Vinte Anos Depois. Actas do Colóquio Internacional (Ponta Delgada 18-21 de Fevereiro de 1998), Lisboa-Ponta Delgada: Edições Cosmos e Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, pp. 179-187.
- Navarro Cordón, Juan Manuel e Calvo Martínez, Tomas (1995) *História da filosofia* (1º Vol). Trad. de Alberto Gomes. Lisboa: Edições 70.

- Parafita, Alexandre (2006) *A mitologia dos mouros.* V. N. Gaia: Gailivro.
- Kafka, Franz (2000) A metamorfose. Lisboa: Guimarães Editores.
- Kollross, Claudimeiri Nara Cordeiro (2002) O dialogismo no livro de literatura infantil: uma leitura intertextual de *A Ponte do Arco-Íris*. In Armindo Mesquita (Coord.) *Pedagogia do imaginário olhares sobre a literatura infantil*. Porto: Edições Asa, pp. 243-252.
- Silva, Carlos H. do C. (2003) O imaginário na filosofia da imagem intermédia ao imaginário especulativo ou do pensar por interposta «pessoa». In Alberto Filipe Araújo e Fernando Paulo Baptista (Coord.) *Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas.* Lisboa: Instituto Piaget, pp. 287-336.
- Sousa, Eudoro de (2004) *Mitologia, história e mito*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Vaz, Armindo dos Santos (2003) A força das imagens nas narrativas bíblicas da criação. In Alberto Filipe Araújo e Fernando Paulo Baptista (Coord.) *Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas.* Lisboa: Instituto Piaget, pp. 409-456.
- Wunenburger, Jean-Jacques (2003) Imaginário e ciências. In Alberto Filipe Araújo e Fernando Paulo Baptista (Coord.) *Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas.* Lisboa: Instituto Piaget, pp. 265-285.

7

A iniciação à compreensão mítica do herói no Romance Jovem de Álvaro Magalhães

Gisela Silva

Se uma leitura mais superficial das narrativas de potencial recepção leitora juvenil do escritor Álvaro Magalhães (2004: 2007) nos revelaria já o adensar de situações que se prendem à cosmogonia do herói e ao valor da sua demanda, uma análise suportada pela hermenêutica do imaginário capacita-nos para a descoberta da riqueza mítico-simbólica que nelas emerge enquanto obras bem ao gosto dos jovens leitores, facto esse, aliás confirmado pelo fenómeno de anexação que a elas se prende (Diogo, 1994; Sousa, 1998).

A dialéctica espacial e a viagem do herói para a compreensão do chamamento do herói

A leitura do espaço como linguagem mítico-simbólica tem sido, para nós, uma matéria de estudo (Silva, 2002; Silva, 2006; Silva, 2007; Silva, 2010) no que à compreensão do tema/mito do herói diz respeito. Tal permite-nos assumi-la como uma das mais importantes noções a ter em conta ao nível da estrutura narrativa das obras do fantástico-maravilhoso²⁷ quando se deseja iniciar os jovens leitores – ou as crianças – nos códigos estético-simbólicos do mítico, essencialmente no destaque da viagem, iniciação e demanda do herói.

²⁷ Consideramos "textos do fantástico-maravilhoso" aqueles textos literários onde ressurge o feérico imaginário dos contos de fadas (pertencente ao género maravilhoso), aqui, evolutivamente, 'transformado' em fantástico-maravilhoso, dando-se a ler *nuances* de mitologias, arquétipos fenoménicos, imagens e metáforas típicas do feérico-maravilhoso.

Nas obras objecto de análise, A Ilha do Chifre de Ouro (Magalhães, 2004) e O Último Grimm (Magalhães, 2007), a dimensão sensorial do espaço movimentado e/ou a movimentar pelo herói torna-se sinónima da osmose que este estabelece com as personagens (Rui e William). Ora, a força motriz da palavra escrita projecta a leitura do mítico para uma dimensionalidade que permitirá ao leitor mais jovem compreender a actuação do herói que, num primeiro momento, se movimentará num espaço factual para, de seguida e por vontade própria, alcançar o contrafactual numa representatividade do universo enquanto unidade cósmica central ou caótica.

O espaço cosmogónico nestas duas narrativas equilibra-se segundo o que Greimas (1995: 33) representa entre dois eixos principais: o da horizontalidade e o da verticalidade espacial²⁸. Ambos permitem, pela força actancial das personagens, a fixação de uma sequência espacial, visível ou não, mas concatenada à realidade espacial do centro. Espaço esse de suma importância para a representação do lugar efectivo da centralidade sagrada obrigatória, quer na afirmação dos heróis, quer na própria realização afectiva do espaço da imaginação do leitor que pretende perceber como se processou a passagem para o outro lado e, deste modo, continuar a sua interacção com o texto.

Relembramos que a espacialidade de Greimas se divide em duas vertentes antagónicas, mas por vezes paralelas, onde se lêem a "dimensionalidade" e a "não-dimensionalidade", ambas potenciadoras de dicotomias (Greimas, 1995: 33), que o autor intitula de "système sémique de la spatialité". Tendo em atenção as noções da dimensionalidade e não-dimensionalidade de Greimas, e acercando-nos do que se pode considerar factual e contrafactual, alegaremos, de novo (Silva, 2006: 68-69; Silva, 2010: 240), que a noção da objectividade do factual, visível, palpável e seguro se efectiva na dimensionalidade representada nas perspectivas da horizontalidade e da verticalidade dos dois heróis em demanda: Rui, n' *A Ilha do chifre de Ouro*; William, n' *O último Grimm*.

.

²⁸ Embora esta dinâmica do espaço seja notória e passível de análise em várias obras literárias, é essencialmente nas obras do fantástico ou do fantástico-maravilhoso que ela se dá a ler devido à necessidade que o sistema semiótico-discursivo deste género de textos tem de provocar no leitor um espaço de estranheza que ele deverá preencher com a sua competência literária.

A não-dimensionalidade, conotada ao contrafactual, e realizada pela expansão da dimensionalidade torna-se fundamental na percepção do tema do herói na medida em que se deve tornar visível a representação do espaço mítico da não-dimensionalidade que integra os espaços dos sentidos do herói, compreendidos entre os códigos do sinestésico e do cenestésico²⁹, e aos quais os leitores jovens são particularmente solidários, pois, no decorrer da leitura, eles identificam-se com o herói, sofrendo com os perigos que este deve ultrapassar, ou rejubilando com os seus êxitos.

A posse dos dois mundos (Campbell, 2004: 210-218), identificadora da iniciação e da consecução da demanda do herói, no nosso caso Rui e William, submete-se, assim, a uma perspectiva de coordenadas espaciais que conduz obrigatoriamente ao efeito imediato da articulação entre o lógico/presentificado e o ilógico/não-presentificado (se ausente da compreensão mítico-simbólica), o que nos remete para uma noção empreendedora de circularidade de imagens veiculadoras de mensagens associadas à transmutação espacial levada a cabo pelo herói, no decorrer da sua viagem (que tomamos como a aventura), na perspectiva de um alargamento do espaço. Estas imagens são aquelas que provocam no leitor a desejada curiosidade que o estimulará a querer embrenhar-se no texto e, assim, saber o que se irá passar com ambas as personagens.

O adensar das histórias culmina na aceitação, por parte do leitor, do real e do contrafactual que se articulam num jogo bem peculiar de imagens, símbolos e arquétipos que confirmam as temáticas associadas ao mito do herói e que se associam às questões do factual e do contrafactual. Reforçando-se a consubstancialidade dos espaços descritos nestas obras, para a compreensão de todo o processo que integra o chamamento do herói (Campbell, 2004) com o qual o leitor participa, percebemos que o sujeito-leitor procura identificar a sua demanda com a do(s) herói(s), bem como compreender como a demanda desse(s) herói(s) é vigente no seu

_

²⁹ Os códigos cenestésicos compõem-se das possíveis associações de emoções, provocadas pelos sentidos e fazem parte das percepções/impressões. Não menos importantes do que as sensações sensitivas e sensoriais, considerámo-las contudo menos específicas, pois escondem-se 'entre' cada uma das sensações sensitivas ou apenas se realizam na sua presença, o que as torna muito relevantes para a análise mítico-simbólica.

quotidiano. Basta para isso que pensemos que estes jovens leitores também têm em mãos problemas a resolver e aos quais se prendem as suas próprias demandas.

A iniciação e a demanda do herói

Tanto n' A Ilha do Chifre de Ouro (Magalhães, 2004), como n' O Último Grimm (Magalhães, 2007), o espaço vê-se tomado de assalto pela vontade do herói em demanda. Também movimentado pela força interventiva do leitor (que face a estes textos, como sabemos, nunca é um mero observador), a ficção, a realidade e o Imaginário assumem uma identidade plural e concomitante para que o acto de leitura se cumpra num desafio constante, onde o espaço movimentado surge como um todo representativo da iniciação e da demanda, quer do herói, quer do leitor.

Ora, se o espaço se compõe, nestas duas obras, de vários programas operatórios, num jogo que se faz entre as concepções do dado como certo e do tido como incerto, com a certeza de que a fuga à rotinização se realizou, o leitor vai acedendo, por participação, aos mais diversos momentos espaciais relevantes à concretização da demanda de Rui e William, o que lhe permite compreender a engrenagem estabelecida entre as demais entidades geradoras de efeitos de significação plural. Capazes de lhes transmitir o valor da mitologização sacralizadora do rito enquanto

la unificación de lo disyunto, de la superación de los antagonismos y contradicciones (haciendo vivir una misma suerte, una identidad común, el logro de una salvación, una curación) [que] va desde la división o la separación de aquello a lo que se aspira hasta la (re)composición de la unión, la comunión con la meta deseada

(Gómez García, 2002: s/p)

estas concretizam o dinamismo da leitura polifónica que abre as portas capazes de demonstrar os dois tipos de *rêveries* de que nos fala Bachelard (1998: 200-202), e que encontramos nestas duas obras. Estas portas são a abertura para o insólito e o contrafactual, representando tudo o que é do domínio do possível, do entreaberto, do transformável, do infinito e do ritualizante. Assim entendidas, elas são ainda, enquanto imagens arquetípicas ou primordiais, o

símbolo de toda a evolução manifesta consciente ou inconsciente do herói perante a sua integridade física e moral, na aceitação do chamamento.

Ora, estas portas que se abrem, num apelo imediato, pela decisão consciente do herói que, chamado pelo insólito, reconhece na verdade do Outro a sapiência da decisão a seguir (Magalhães, 2004: 133-135; Magalhães, 2007: 205), emancipam, deste modo, a imagem da identificação e, claro, do reconhecimento. No caso d' *O Último Grimm*, William é o último dos Grimm, aquele que será reconhecido e aclamado como o herói há muito esperado (Magalhães, 2007: 205); no caso d' *A Ilha do Chifre de Ouro*, Rui é aceite e reconhecido como Iur³⁰, aquele que é capaz de desfazer o mal provocado pelo seu antecessor (Magalhães, 2004: 152-155), e que todos esperam para a reposição da ordem cósmica.

Assim sendo, o momento da impulsão para fora do tido como 'normal' prende-se com a vontade e a determinação de ambos os heróis, num alargamento propositado da espacialidade dimensionável que se conecta às noções da horizontalidade e da verticalidade, dando-se a ler o domínio do contrafactual (do 'outro lado'). Lado esse que permite a confluência de duas realidades espaciais, como se de um mesmo universo se tratasse, e onde passam a relacionar-se seres aparentemente diferentes para a progressão conflitual do herói.

A não-dimensionalidade, associada ao subjectivo, ao sinestésico/cenestésico e ao não-dimensionável, revela-se, então, intimamente ligada à vontade e desejo de Rui e William, na representatividade do espaço sagrado (Eliade, 1992; Eliade, 1999: 34-72) enquanto espaço obrigatório de unificação/desunificação. Gerido por ambas as personagens, este tende a dar-se a ler como uma entidade limítrofe de expansão do Eu iniciado e é apreendido e vivido pelo leitor como um veículo gerador dos mais diversos efeitos elocutórios aos quais se associam facilmente as noções do investimento, presas à natureza estética e mítico-simbólica destas duas narrativas.

Quer n' A Ilha do Chifre de Ouro, quer n' O Último Grimm compreendemos que a opção da interioridade/consciencialização é bem evidente face à quase eliminação da exterioridade pertencente

-

³⁰ Iur é Rui, na *Ilha do Chifre de Ouro*.

apenas aos outros, àqueles que não podem 'ver'. A progressão das personagens Rui e William é, portanto, vital para a centralização do espaço sagrado, logo, não podemos deixar de referir que a dinâmica destas personagens, inscritas na imagem do regime diurno (Durand, 1992: 67-215), obriga a uma articulação semântica dos símbolos da 'sua' verticalidade e da 'sua' motivação. Tais símbolos deixam perceber a 'sua' vitória, num espaço e num futuro que, à partida, os protegerão para que a viagem seja de aprendizagem e de crescimento, o que lhes permitirá ascender à tipologia do "herói redentor", aquele cuja identidade para além da do emissário é a da encarnação (Campbell, 2004: 310-314), pois os seus feitos mitologizados "adquieren proporciones cósmicas [y] sus palabras llevan una autoridad superior a todo lo dicho por los héroes del cetro y del libro" (Campbell, 2004: 310).

Não queremos com isto dizer que apenas nos importa a manifestação do herói redentor, nas narrativas escolhidas, mas tão-só reforçar a importância da viagem/aventura e consequente iniciação do Eu no seu percurso antropológico e cosmogónico fora do mundo comum. Contudo, apenas poderemos abordar esta dinâmica de autoprojecção do herói se tivermos em conta o aspecto, a nosso ver, mais relevante da sua démarche, e que é o de ter atendido ao chamamento que o levará para um espaço outrificado onde ele terá de enfrentar constantes desafios e resolver situações inesperadas.

Compreende-se, também, que o chamamento à aventura conduz o herói a uma tomada de decisão para a qual, à partida, ele não está preparado, o que o leva a recear o que está do outro lado porque ele teme o desconhecido, o para-além da sua própria cognição. Todavia, ultrapassada a hesitação, quer por incentivo³¹, quer por decisão própria, a aventura e a viagem do herói estão confirmadas e estas passam a ser o seu único objectivo. Ou seja, o herói confirma a sua identidade de herói perante o leitor que o conheceu, até então, com um ser igual a ele; como um habitante de um espaço e tempo iguais ao dele, para o ver evoluir, de seguida, em dignidade no cumprimento da sua demanda já no espaço da sua demanda.

-

³¹ Em muitas narrativas deste género literário, o herói é incentivado e mesmo encorajado por uma força exterior que o orienta na missão que ele tem de cumprir, por ser ele o escolhido, o herói predestinado ao chamamento.

Ora tal acontece quando as investidas de Rui e de William acontecem numa lógica dialéctica do baixo (desde a cidade do Porto ou a "Quinta da Pedra Azul") para uma dimensão do alto superior: o "Jardim dos Últimos Seres" (Magalhães, 2004: 128-155) e o "Reino do Sol Negro" (Magalhães, 2007: 289-316), onde se dá a verdadeira demanda épica destes heróis enquanto guerreiros³². O trajecto antropológico ascensional destes dois heróis conduz, assim, o leitor à constatação de uma "iniciação individual"³³, própria das "mitologias heróicas" (Eliade, 2001c: 143), pois as personagens têm qualidades que as diferenciam das restantes pelo seu estatuto de espectacularidade (Durand, 1992: 162-178), o que irá assegurar o seu percurso de iniciação, enquanto imagem arquetípica da demanda.

Ao nível de uma especificação simbolística das estruturas antropológicas durandianas, os percursos iniciáticos de Rui e de William regem-se por uma espécie de devir obrigatório que progride, por sucessivas e até simultâneas alternâncias, entre os dois regimes (Durand, 1992). Pela sua "dominante reflexa de posição" (Durand, 1992: 59), enquanto personagens de demanda e a quem todos atribuem a responsabilidade da reposição da ordem³4, as suas demandas inscrevem-se nos símbolos do poder e da ascensão. Isto é, nos símbolos diairéticos do regime diurno do imaginário (Durand, 1992: 178-202), obrigatoriamente estruturado como um pensamento "oposto à semanticidade das trevas, do animalismo e da queda, isto é contra Kronos, o tempo mortal" (Durand, 1992: 213). Por isso mesmo, a ambos os heróis são lhes reconhecidas qualidades de excepcionalidade pelo próprio leitor que sabe que deles depende a unificação e a redenção dos dois mundos.

-

³² Veja-se, a este propósito, Mircea Eliade (2001c: 133-181).

³³ São ainda denominadas de "iniciações especializadas" (Eliade, 2001c: 143).

³⁴ Cf. os seguintes extractos: "– Ele é Iur e vem cumprir uma missão" (Magalhães, 2004: 141); "– O Outro Lado precisa de ti. Ao tempo que não há um novo Grimm!" (Magalhães, 2007: 84).

A confirmação da identidade dos heróis e a iniciação estético-simbólica do leitor

No que se reporta a Rui, já no "coração do bosque, no jardim proibido" (Magalhães, 2004: 134), situado na ponta da ilha onde mais tarde enfrentará, no "Jardim dos Últimos Seres", a "serpente gorda" – que é a serpente Gre – e a "Árvore Ardente" (Magalhães, 2004: 145-148), os obstáculos impostos pela floresta vão iniciar Rui como um caçador de veados, transformando-o num verdadeiro neófito, membro participante, integrado daquela comunidade (Vierne, 2000: 7-56; Eliade, 2001c). O acto é digno de uma solenidade primordial, pois o jovem caçador aprendiz e o animal têm de comprometer-se num pacto de fidelidade, onde a entrega da vida, por parte do animal, se deve fazer na ausência do sacrifício desde que o caçador seja correcto e cumpra com o seu dever:

a experiência da morte e da ressurreição iniciáticas não só modificam radicalmente a condição ontológica do neófito, mas também lhe revelam simultaneamente a santidade da experiência humana do mundo, revelando-lhe este grande mistério comum a todas as religiões: que o homem, o Cosmos, todas as formas da Vida são a criação dos Deuses ou dos Seres sobre-humanos.

(Eliade, 2001c: 56)

O ritual da caça descrito neste momento da narrativa evidencia a rectidão de Rui enquanto personagem de "maturação espiritual" (Eliade, 2001d: 242) que reconhece o valor e a essência da Vida, o que lhe permitirá ultrapassar o primeiro limiar do umbral (Campbell, 2004: 200-209) e chegar ao "Jardim dos Últimos Seres". Rui sabe "como é que as coisas chegaram ao ser, (...) aprend[endo] ao mesmo tempo que ele é criação de um Outro, o resultado de tal ou tal evento primordial, a consequência de uma série de

³⁵ O "coração do bosque" e o "jardim proibido" integram o "Jardim dos Últimos Seres" (Magalhães, 2004: 134).

³⁶ Cansados e famintos, Tim (o anão, companheiro atento às investidas de Rui) e Rui vêem-se na obrigação de matar um veado, o que lhes permitirá também tomar posse da "pedra de bel" (Magalhães, 2004: 128) e da "lágrima de veado" (Magalhães, 2004: 131), objectos sagrados por excelência.

acontecimentos mitológicos [...] de uma *História Sagrada*" (Eliade, 2001c: 56):

O veado apercebeu-se da hesitação e fugiu [...].

– Canta outra vez, caramba!

O Rui voltou a cantar e desta vez já não se enganou. Mesmo assim o veado ficou na dúvida e continuou a fugir.

Ele morria satisfeito se tivesse a certeza da oferta. Mas com os caçadores jovens era sempre assim. Como pode querer-se tanto sem querer pagar de boa vontade alguma coisa? (...).

O veado, quando se viu rodeado por dois inimigos, atacou o rapaz, que se assustou e disparou precipitadamente uma flecha que apenas roçou os chifres do animal. Mesmo assim o veado resvalou no terreno e também falhou o ataque.

– Atira agora! – gritou Tim.

As pernas de Rui tremeram e ele sentiu que todas as forças se esvaíam.

– Atira!

Ele fechou os olhos e atirou a segunda flecha que penetrou no peito do veado, que cambaleou.

(Magalhães, 2004: 131)

Depois de ter lançado a seta que feriu o veado, Rui tomou consciência da verdadeira essência daquele momento ritualista e, sem esquecer "a etapa seguinte do ritual [...], abraçou com ternura o veado ferido e respirou o seu hálito morno, enquanto dizia: — Obrigado, Grande Mãe, hoje eu respirei o ar sagrado da vida" (Magalhães, 2004: 131). A entrega de Rui é total e permite que o veado morra tranquilo. Rui parece beber da vida do veado, como se a sua também dependesse desse acto, depois baptiza-se com o sangue do animal morto (por dever), mas não abatido (por orgulho): "Depois pousou a cabeça entre os chifres do veado, [...] abraçou com ternura o veado ferido e respirou o seu hálito da vida dele e manchou-se com o seu sangue. Por fim o veado descansou e entregou-se ao rapaz" (Magalhães, 2004: 131).

Tal ritual de entrega, onde o respeito e o amor pelos animais constitui "a experiência vital [que] o projecta para fora da condição generalizada da humanidade "derrotada", possibilitando-lhe reencontrar o *illud tempus*" (Eliade, 2001a: 143), efectiva a imagem da dádiva e da entrega, contrariando-se, aqui, qualquer intenção de diferenciação. Rui e o veado são, finalmente, um só animal onde a

vida é perpetuada pelo acto da redenção. A descrição deste episódio, humanizada pelo sentido da responsabilidade, da entrega e da dádiva, não passa despercebida ao leitor, pois ela afasta-se de certos modos socioculturais e ideológicos da contemporaneidade e, por isso mesmo, estimula-o a reflectir face ao momento do rito iniciático. Ao adoptar os códigos míticos da iniciação do homem arcaico neste ritual sagrado, a voz autoral de Álvaro Magalhães efectiva as instâncias do tempo primordial de Eliade (2001c), onde o ser comunga das essências da vida como um todo e apela, deste modo, a que o seu leitor realize a sua própria iniciação como leitor do Imaginário.

Fácil é perceber-se que este empreendimento na construção do ser simbólico permitirá que o leitor possa confirmar, posteriormente, o valor do estado de neófito de Rui, quando este se confrontar com a serpente Gre ainda no "Jardim dos Últimos Seres". Surpreendido pelo acto desta iniciação, a curiosidade vai conduzir o leitor a assumir, tal como o herói iniciado, como essenciais os actos complementares do ver e ouvir que irão permitir a Rui realizar a sua experiência sensorial como Eu iniciático, alargando-a à escala do colectivo.

Absorvendo pela visão e pela audição tudo o que o envolve, Rui vai entregar-se à contemplação íntima dos sentidos, tendo de apurá-los. Compreende-se, desta forma, que a euforia do primeiro instante – quando viu pela primeira vez a "Árvore Ardente" – tenha sido refreada para que, chegado o momento da verdadeira contemplação, todos os sentidos de Rui, essencialmente o da visão e da audição, lhe permitam ultrapassar os limites da impossibilidade conectados ao sentido do tacto. À partida, em contacto com a serpente ou com o fogo desta árvore, Rui deveria morrer, situação essa absolutamente coerente para um leitor pouco ou nada habituado a contactar com a literacia do imaginário.

A necessidade de saber contemplar o espaço, para, de seguida, o aceitar como um espaço de emancipação do herói, é fundamental ao leitor reflexivo e participativo, pois, identificando-se com o 'seu' herói, este depara-se com a violenta rapidez com que a enorme serpente engole a espada de Rui, provocando-lhe um estado de pânico dado que este julga não ter mais com o que se defender para cumprir a sua missão:

O rapaz apoiou a espada no chão e olhou a Árvore Ardente, desalentado. Foi então que apareceu a cabeça da serpente Gre, a descer da árvore. Era enorme e lembrava mais a cabeça de um carneiro do que a de uma serpente, porque tinha dentes e cornos. [...]

Depois abriu a boca enorme de repente e engoliu a espada. [...] Sem a espada não tinha qualquer hipótese contra aquele animal monstruoso. Ia morrer e estragar tudo outra vez, como o «outro» de que tinha falado a Rainha das Fadas [...].

(Magalhães, 2004: 148)

No entanto, o momento da derrota será revertido pela força emergente das sensações cenestésicas de Rui que se vão manifestar numa acção de simultâneo afastamento e aproximação. Desejando que Rui vença a serpente monstruosa, o leitor, tal como Rui, afasta a sensação do medo e da derrota antecipada e felicita-se (felicitando simultaneamente o herói) por constatar que este consegue ouvir os seus próprios pensamentos para se poder 'aproximar' da sensação de bem-estar proporcionado pela vitória a alcançar. Assim, empenhado na percepção sonora do desejo do herói, o leitor vê que Rui avança em direcção ao que supostamente seria o momento da sua morte:

Parou de pensar, correu e saltou para a boca dela, mergulhou sem hesitar nas entranhas da serpente. [...] Susteve a respiração e avançou na escuridão pegajosa, procurando a espada. Quando sentiu o ferro do punho agarrou-o bem com as duas mãos e fez rodar a espada no ventre negro da serpente. Assim se rompeu a pele da cauda e se fez o buraco por onde ele saiu, a limpar os olhos. [...]

Saltou para o corpo da serpente e daí atingiu a cabeça do monstro, que cortou com um único golpe

(Magalhães, 2004: 149)

e assume o acto da derrota do monstro como sendo também o da sua vitória e o do seu renascimento (Vierne, 2000: 57-62; Campbell, 2004: 88-93).

A irrupção da voz interior de Rui, que o faz avançar sem medo dotado de uma coragem nunca experimentada, parece definir-

se na sonoridade prolongada de um eco que se irá extinguir no silvo agudo da serpente perfurada pela espada:

A serpente gorda soltou um silvo agudo, ensurdecedor, e virou a cabeça para trás. Foi então que Rui sentiu a coragem e a força de todos os rapazes que antes dele tiveram coragem para segurar aquela espada".

(Magalhães, 2004: 149)

A descrição da força de Rui, ao entrar na enorme boca de Gre, é o testemunho de uma sonoridade quase profética que faz apelo ao código sinestésico onde se confundem, num mesmo instante, os sentidos da visão e da audição. De facto, se Rui não tivesse prestado atenção à sua voz interior, que se fez ouvir no silêncio da contemplação e da simultânea apreensão do espaço, este jamais teria ouvido o seu próprio grito de coragem e avançado em direcção à serpente. Note-se que, também aqui, o leitor se harmoniza com o estado de euforia do herói e reconhece que a sua consciencialização face à demanda a cumprir se dotou de uma anterior capacitação individual, o que, sem dúvida, também diz respeito às situações vivenciais do leitor como indivíduo social.

Após matá-la, Rui não consegue enfrentar o "calor abrasador" da "Árvore Ardente" (Magalhães, 2004: 150) e recua uma e duas vezes. Surge-nos, de novo, a dúvida relativamente à concretização da missão de Rui, o que irá de novo instigar a participação do leitor que se vê, agora mais do que nunca, confrontado com o humanamente impossível. Aparentemente defraudadas a coragem/vontade e até as expectativas de Rui, pois caso este não possa aproximar-se da árvore e dela colher um ramo de nada terá servido todo o seu anterior esforço, o leitor é subitamente surpreendido por uma voz: "— O teu mal foi teres hesitado — disse alguém. Avança e colherás o ramo" (Magalhães, 2004: 150).

Embora não nos seja dado a conhecer o emissor da mensagem, Rui reconhece naquele voz a força que se faz da sapiência (dos mais velhos), da entrega (das crianças) e da ancestralidade (da terra), o que nos permite afirmar que, mais uma vez, se realiza a manifestação do auditivo, a partir do código visual, para que o herói consiga aludir à imagem de um idoso, de uma

criança e de uma pedra, a partir de uma visualização mental que é, no fundo, a sua própria voz interior: "Aquela voz parecia familiar. Era a voz sumida de um homem idoso ou talvez fosse de uma criança cansada, ou de uma pedra" (Magalhães, 2004: 150).

A concretização dessa imagem visual/mental, confundindo-se com a sonoridade da voz que o estimula a reagir, remete para um segundo plano a sensação de impotência e de fracasso sentida por Rui e pelo próprio leitor, solidário com a sua demanda. Ao tentar uma segunda aproximação mais ousada, Rui fica com "a roupa a arder e as sobrancelhas chamuscadas" (Magalhães, 2004: 150). Parece inclusive que o sentido do tacto, enquanto veículo de colisão e de impedimento para a realização da demanda do Eu iniciático, deve submeter-se à força efectiva dos códigos do visual e do auditivo que atribuem a este espaço de perigo qualidades outras que as identificáveis pelo tacto, e que vão permitir que Rui cumpra a sua missão.

A correcta apreensão da mensagem ouvida concretiza a força do silêncio da reflexão. Rui, após ter ouvido a sua voz interior e olhado para o corpo inerte de Gre, reconhece que o que tem de fazer é acreditar sempre nas suas capacidades Tal como o afirma Joseph Campbell (2004: 248), a propósito do mito do herói no espaço da sua demanda, "El primer efecto de las emanaciones cosmogónicas es el de limitar el escenario del mundo en el espacio; el segundo es la producción de vida dentro de esse marco". Ora, se Rui conseguiu convergir todas as forças da terra e da vida no 'seu' próprio espaço, este provocou o seu renascimento místico-cosmogónico (Eliade, 2001c: 23-56; Vierne, 2000: 57-62), o que permite que o leitor deseje identificar-se com ele.

Na leitura mítico-simbólica d' *O Último Grimm*, o percurso identitário de William não nos permite construir a imagem do neófito, nem configura o momento sagrado da iniciação ritualista do herói. Deparamo-nos, contudo, com momentos, também eles, de grande relevância face ao chamamento que lhe é feito e às imagens míticas e simbólicas concatenadas à dimensionalidade e não-dimensionalidade desse espaço de apelo/demanda. Esta dinâmica de auto projecção do herói, que permite reforçar a importância da iniciação e viagem/aventura do Eu – de progressão no seu percurso antropológico – fora do mundo e do tempo

comuns, reforçam o acto da aceitação do chamamento que o obrigarão, tal como aconteceu com Rui, a ausentar-se do seu quotidiano e a movimentar-se num espaço *outrificado* onde ele terá igualmente de enfrentar constantes desafios para levar a cabo a imagem da reconfiguração do *illud tempus* primordial (Eliade, 2001a: 139-150), que só ele poderá restabelecer. Imposta, assim, a efectivação da sua demanda, tal como Rui, William acede à noção do herói redentor e arcaico, que já abordamos.

Depois de ser confirmada a entrada no outro lado – n' "O Povo das Histórias" (Magalhães, 2007: 209) –, adensa-se a importância da dimensionalidade de um espaço dotado de características mágicas, como o afirma o Gato das Botas (Magalhães, 2007: 212-220), o que parece querer alongar a não-dimensionalidade espacial da superfície, quer do espaço topográfico, quer do espaço das sensações/cenestésicas do herói. Ora, nada alheio ao maravilhoso-feérico que aqui se apresenta, o leitor interroga-se, estabelecendo com o texto uma polifonia de sentidos que lhe permite imediatamente estabelecer um paralelo igualitário face ao que acontece com William.

A sensação que se prende ao que aparentemente não poderia acontecer e o que está factualmente a acontecer, permite ao jovem leitor embrenhar-se nos elementos intertextuais do Imaginário que constituem a diegese, e querer conquistar o patamar do empiricamente negado, formulando hipóteses interpretativas de evidente transgressão que lhe permitirão a compreensão do tema do herói. Ao assumir o acto de leitura como seu, numa posição de interconexão com o texto, o leitor identifica-se com William e respeita a intenção/integridade do 'seu' herói. Ambos parecem, assim, querer desafiar todas as leis da lógica para, num entendimento mútuo, acederem ao estado da sua verticalidade ascendente. William porque é, por dever e pelo compromisso que assumiu consigo e com os outros, o herói da redenção; o leitor porque, pela aceitação da subversão das leis naturais que entende no texto, assume, também ele, o papel do herói, compreendendo os valores da demanda do Bem.

Elucidado pelo Gato das Botas, por Joanica-Puff, pelo ciclope e até pela pedra mágica e falante, que transporta consigo, William chega ao Reino da Rosa (Magalhães, 2007: 217-261). Contudo, e contrariamente ao que ainda esperava, vê que não chegou a tempo, pois a princesa foi transformada numa estátua de

pedra, conforme as ordens da Rainha de Copas, que a condenou a "cem anos de pedra, como a mãe" (Magalhães, 2007: 261). O espaço da não-dimensionalidade do herói, até aqui alongado pela força mágica e surpreendentemente instável de todos os espaços já percorridos, e que lhe permitiram passar por várias emoções, vê-se repentinamente confinado a uma volumetria absolutamente hermética onde só se sentem as sensações cenestésicas conotadas à dor, à amargura, e ao desgaste: "— Não! — gritou William, angustiado" (Magalhães, 2007: 261).

Se pudéssemos fazer a 'medição' do 'espaço cenestésico do leitor', assumiríamos de imediato que, tal como William, ele sente essa mesma angústia e sensação de sufoco, o que, porventura, o leva a condenar o 'seu' herói, pois este não soube guardar o segredo impeditivo de tal desgraça nem conseguiu chegar atempadamente para salvar Ariteia, a menina por quem se enamorou. Como se poderia explicar este desconfortou ou até revolta face ao herói, assumido como tal pelo 'seu' leitor? A resposta dá-se a ler nas expectativas que este construiu, a partir do texto, sobre William, aquele rapaz corajoso, determinado e escolhido como o redentor.

De facto, assumido como o herói, mais ainda, como o 'seu' herói, o leitor sente o compromisso de identificação que requereu abalado, e deixa perceber, não já uma identidade, mas a noção da alteridade face ao herói, pois ele sabe que jamais permitiria que tal acontecesse. Enriquecedor seria também poder verificar-se até que ponto esta acusação feita à falta de consciencialização do herói é fomentadora da competência literária do leitor, isto, se pensarmos nos códigos do mítico-simbólico que ele vai conquistando pela sua interacção sistemática com o texto. Repare-se que até então todo o engenho literário não tinha provocado no leitor qualquer suspeita face ao herói.

Arrependido e desorientado por não ter chegado a tempo, William abraça a sua princesa: "Encostou o ouvido à pedra do peito da princesa e sentiu o coração da princesa, a bater no interior da pedra. Horrorizado, acariciou-lhe o rosto e uma lágrima saiu dos olhos da princesa e também ela se transformou em pedra logo a seguir" (Magalhães, 2007: 261). De novo reequilibrada a noção da não-dimensionalidade, pela presença de Fric, um duende, que será, daquele lado, o escudeiro de William, o herói fica a saber que não foi o culpado, o que o leva a querer ainda mais restabelecer a

ordem, restituindo a dignidade física e emocional à princesa (Magalhães, 2007: 262-264).

Na linha de pensamento que temos vindo a construir face à movimentação do leitor no texto literário e à sua identificação com o herói, a revelação feita por Fric suscita a solidariedade e compreensão deste jovem leitor, o qual, mais do que nunca, participando do imagético-simbólico, desejará que o 'seu' herói seja um vencedor. O percurso do herói, a partir de agora absolutamente definido, irá acontecer nos mais variados espaços de perigos, o que permitirá ao leitor atingir competências do tipo crítico e desenvolver a sua participação na pluralidade dos contextos míticosimbólicos, pois este terá, por exemplo, de compreender, tal como aconteceu n' A Ilha do Chifre de Ouro, que as pedras são 'seres' de sapiência. Páginas adiante, o leitor depara-se não já com um mera pedra 'viva', que fala e sente, mas com a presença da "Grande Pedra", "monumental, esmagadora, imponente [...] [com] uma escadaria de pequeninos degraus cavados no seu dorso e que conduziam ao topo, onde havia uma abertura com alguns metros de diâmetro" (Magalhães, 2007: 265). Tal descrição e posterior posição do herói permitirão inscrevê-lo na mesma dimensão espacial míticosimbólica de Rui, o que para o leitor - conhecedor ou não d' A Ilha do Chifre de Ouro -, poderá configurar algo de significativamente simbólico.

Chegado ao espaço de centro, onde a força cósmica do universo parece realizar-se no ventre da terra, onde "(...) algures no interior da pedra, algo fervia ou vibrava e libertava tufos de fumo colorido que formavam aquelas nuvens coloridas que se viam ao longe" (Magalhães, 2007: 265), William encontra-se no espaço do apelo da sua demanda. Aqui, este fica a saber inclusivamente que só o cumprimento da sua missão, no Mundo das Trevas (Magalhães, 2007: 273; 289-316; 325-331), poderá reafirmar/revalorizar a imagem arquetípica desta pedra-ilha como um espaço cósmico e de centro para que o Povo das Histórias volte a ser como era, e para que deixem de haver diariamente criatura famintas de energia vital ou a morrer:

Mais abaixo, no sopé da Grande Pedra havia também pequenos grupos de criaturas enfraquecidas que se arrastavam no chão. Algumas encostavam-se à Grande Pedra, ou abraçavam-na desesperadamente, como se ela fosse a raiz que lhes faltava.

- Quem são estes? perguntou William
- Mendigos de energia respondeu Fric. Criaturas que deixaram de ser contadas e não se conformam com o apagamento. Estão a tentar colher energia, tempo, mais vida. Não adianta, mas enfim... Ali se apagam, sem remédio, e transformam-se...
- Num rasto de energia que se recolhe e sobe no céu interrompeu William. – Isso já eu sei.

(Magalhães, 2007: 266)

Desde já, o leitor sabe que a decisão do herói em repor a ordem desejada é a única acção capaz de abolir o tempo profano para que se possa 'ler' uma perfeita harmonização dos espaços enquanto espaços do tempo mítico (Eliade, 2001a: 48-52). Isto é, o leitor pré-adolescente ou adolescente, que tem vindo a confirmar o estado redentor deste herói, está consciente de que só será possível circularidade cósmica associada restabelecer uma dimensionalidade e não-dimensionalidade do espaço como um cosmos criado à imagem perfeita do universo equilibrado - se William confirmar a sua demanda, afirmando-se, pelos seus actos, absolutamente avesso à estagnação, à qual parece estar sujeito pela desordem ao qual foi submetido o seu maior investimento como herói: a impossibilidade de salvar Ariteia, logo a impossibilidade de restabelecer o paralelo entre os dois mundos, perdendo-se a comunicação entre as três zonas cósmicas, de que nos fala Mircea Eliade (2001b: 43-47).

William configura, então, e mais do que nunca, a imagem do herói redentor enviado pela força do universo, que mais não é do que um "(...) rapaz diferente dos outros, capaz de ver coisas que mais ninguém consegue distinguir" (Magalhães, 2007: 96), mas cujo coração, puro e cheio de amor pelas criaturas, lhe permitiu, tal como aconteceu com Rui, acreditar no que via. Tal vontade na confirmação solicitada a si próprio, e que o diferenciou dos restantes, capacitou-o de vê-las em certas noites a passarem no jardim a caminho do seu mundo, mas essencialmente de ter sido capaz de dar "o pequeno passo que o separa desse outro mundo" (Magalhães, 2007: 96). Por ser um 'filho' dos Grimm, William converge em si o poder de "garantir a sobrevivência das criaturas, divulgando as suas histórias" (Magalhães, 2007: 268), logo, o facto de ter ouvido e confirmado a aceitação do chamamento, por se ter

iniciado e por ter acedido ao segundo apelo do Povo das Histórias, William afirma reconhecer a sua efectiva missão e tudo fazer para poder realizá-la, o que o leva a ser aclamado por todos (Magalhães, 2007: 268-269).

A partir de agora, William terá de se aventurar num "Deserto Negro" (onde "não havia outra cor" e onde a "monotonia escura [lhe] cerrava os olhos e empurrava-o para um sono profundo, que podia ser fatal" (Magalhães, 2007: 290); nos perigos da "Floresta Viva" (onde as "árvores não tinham ramos, mas cabelos negros e soltos, retorcidos e medonhos, tão flexíveis como corpos de serpentes" (Magalhães, 2007: 294) para apanhar qualquer incauto); e, ainda, no "pântano silencioso e quieto", cujo silêncio e quietude eram capazes de causar uma tristeza de morte a quem por lá andasse (Magalhães, 2007: 295). Repare-se que os vocábulos caracterizadores destes espaços de caos nunca poderão passar despercebidos à compreensão do leitor, porque eles estimulam toda uma panóplia de sentidos que converge na sensação da impossibilidade, do perigo e de um mau estar assegurado/ destinado ao herói, o que eventualmente também poderá perturbar a tranquilidade do leitor.

Estes grandes desafios a vencer no Reino da Criança Terrível (Magalhães, 2007: 273; 289-316; 325-331), e aos quais o herói tem de se submeter solicitam neste momento da nossa análise a representação, embora apenas mental, do que se passou com Rui no "Jardim dos Últimos Seres". Convidadas à nossa presença as manifestações e responsabilizações destes heróis de redenção, o acesso ao ailleurs das suas próprias consciências permite ao leitor mais jovem compreender e partilhar com eles às suas vivências e outras experiências de crescimento/maturidade. Desta feita, a fusão das personagens com o mundo outro que as recebeu, no que diz respeito ao cumprimento das suas demandas, é facilmente reconhecida pelo leitor iniciado que também deseja introduzir-se neste espaço de caos que ele também quererá ver transformado para a realização do Eu. Falamos, pois, do acesso à cosmogonia do próprio leitor, que já referenciamos anteriormente, e que avaliamos como fundamental no que diz respeito à compreensão do mítico e do simbólico.

Assim, compreendidos os processos que se pautam pelos limites que abrangem as noções da identidade do estatuto dos heróis, e da alteridade face à personagem maléfica a enfrentar, os leitores percebem e requerem a profundidade e a imensidão poética das próprias

intimidades (Bachelard, 1998: 150-190) de Rui e William, podendo sentir as suas próprias naturezas regeneradas e regeneradoras face ao espaço de caos a partir do qual estes têm de confirmar a sua heroicidade.

Assim sendo, se Rui usou de toda a sua coragem e reconheceu o dever do chamamento para derrotar a serpente Gre, William vai usar da sua astúcia para impedir que a Criança Terrível lhe leia os pensamentos, conseguindo ainda enganá-la e demovê-la da sua intenção de matá-lo:

Então a Criança Terrível era amorosa? Não lhe parecia. A sua boca torcida contraía-se de vez em quando num riso maligno. Afinal, como ele dizia, era uma criança. E terrível. Logo, podia estar a tramar alguma.

A Criança franziu as sobrancelhas espessas e disse:

- Estás a estranhar a minha simpatia, não é? Compreendo. Tens ouvido histórias sobre mim.
- Não, não gaguejou William, embaraçado. E lembrou-se então do que lhe dissera a fada: a Criança, em certas alturas, podia ler-lhe os pensamentos.

Mudou de posição, baixou a cabeça para o chão e tentou pensar que não estava desconfiado. Não sabia como se pensava nisso e começou a pensar nas lagostas e lavagantes que estavam num aquário onde o pai costumava levá-lo a almoçar.

A Criança arrepiou-se, incomodado, e também mudou de posição e de assunto rapidamente.

– E o que te traz cá? É só uma visita de cortesia? William aproveitou a deixa:

 A chave do cofre da magia negra que a Rainha da Rosa te deu... - disse ele a medo. Foi isso que me trouxe cá [...]

(Magalhães, 2007: 311)

O excerto, e solicitaríamos ainda o que se prende à determinação de Rui face ao monstro a enfrentar, permitem-nos considerar uma das reflexões que se prende à hermenêutica mítico-simbólica de Mircea Eliade (2001a; Eliade, 2001b; Eliade, 2001c; Eliade, 2001d) e Simone Vierne (2000), para quem o homem e a morte nada mais são do que a configuração imagética/mítica da geração, da morte e da regeneração.

Como devem, então, ser entendidos pelo leitor estes momentos? Julgamos poder afirmar que eles devem ser apreendidos

como momentos integrantes do mistério da própria vida, onde a força espiritual e mítica do homem arcaico deve romper com quaisquer fronteiras entre o possível e o impossível, para que a essência da vida seja aceite na sua própria ciclicidade. Tal permite que os jovens leitores compreendam, efectivamente, a importância do próprio mito da unidade referente à Centralidade Cósmica de Eliade (1999). Ora, e à vista do leitor, Rui e William tornam-se efectivos heróis redentores, pois "esforçaram-se por vencer a morte acordando-lhe uma tão pouca importância que por fim a morte deixou de significar uma paragem, transformando-se num rito de passagem [...] como o da suprema iniciação" (Eliade, 2001d: 277), entenda-se a aceitação das chagas para a remissão do Outro.

Assim sendo, as atitudes de ambos confirmam o arquétipo da verticalidade que centraliza a vontade dos heróis redentores, logo do poder e das ascensões que, através da vontade bélica de cada um deles, reforça a imagem arquetípica dos seus renascimentos enquanto sujeitos de uma demanda assumida para a redenção do universo. E, se os espaços percorridos podem/devem ser considerados como espaços de regeneração, o leitor reflexivo e participativo confere a dignificação dos actos, quer de Rui, quer de William, pois, reconhecendo-os como heróis, este sabe que ao terem enfrentado as forças do mal (centradas na representação das várias monstruosidades, medos e vivências com as quais se defrontaram), eles desencadearam a imediata noção da inversão da dimensionalidade de um espaço absolutamente fixado numa horizontalidade negativa, transformando-o num espaço de ascensão conciliadora com as forças cósmicas do *ab eterno*.

Desta feita, à imagem do medo, do perigo e da insegurança contrapõem-se as imagens da coragem e da determinação. Num movimento absolutamente diairético (Durand, 1992: 178-202), Rui e William 'matam' o monstro, pois, ambos conseguem confundir os seus inimigos, o que, de certa forma, representa uma consciencialização do simbolismo da morte pelo facto de terem sido 'devorados' e estarem no ventre de um monstro³⁷ (Eliade, 2001d: 246-254; Vierne, 2000: 44-62). Enfrentando os seus anseios e medos, eles não perpetuaram o acto das suas 'mortes' dentro do

³⁷ A "morte" de William não é explícita, comparativamente com a de Rui, que é 'engolido' pelo monstro, mas devemos atender ao semantismo do monstro engolidor retratado na figura da Criança Terrível.

monstro engolidor e terrivelmente vingativo. Desencadearam, sim, um movimento antitético face à morte, o que evidencia e anuncia, desde logo, as suas orientações diurnas e definitivas na busca da elevação e da consequente remissão da humanidade. E o espaço, que estava confinado às sensações cenestésicas do medo, da opressão e da morte, logo de uma horizontalidade estéril, viu-se, pela tenacidade, coragem e astúcia dos heróis, validado na sua verticalidade ascendente, ditando, de novo, a vontade demandatária destes heróis.

Todavia, e mesmo se as deambulações de Rui são reveladoras do seu percurso como neófito - Rui, contrariamente a William, passou pelo rito iniciático das próprias comunidades ritualistas cabe-nos evidenciar o comportamento de William, que se pauta por uma subtileza, astúcia e lucidez próprias da consciencialização que distingue os heróis. Distinção, essa, que os leitores também distinguem e com a qual querem comparar o seu próprio trajecto antropológico como seres simbólicos que são. William, que num primeiro momento soube enganar a Criança Terrível, e, num segundo, parece ser enganado por ela, consegue, pela sua imaginação criadora, compreender que a obtenção da chave que a Criança Terrível tem na mão e que lhe entrega, bem como a permissão em resgatar a princesa Diotima (irmã de Ariteia) são algo de estranho, o que vai fechar o espaço que aparentemente configura a transformação da não-dimensionalidade da Criança Terrível, cunhando-a de uma falsa bondade e de uma maldade astuta.

Cabe-nos dizer que perante situações desta natureza, o potencial leitor desta faixa etária insurge-se, destacando, de imediato, o sentido cenestésico da sua participação, pois este evidencia a sua identidade com o herói da história. Igualmente denunciador da maldade, da mentira, da astúcia (mal conduzida para benefício próprio em prejuízo do outro), estes pré-adolescentes e adolescentes recebem com muito agrado a resposta de verticalidade dada pelo 'seu' herói e aplaudem o castigo atribuído, sem qualquer tipo de contemplação. Poderíamos quase afirmar que, tratando-se do herói e das suas conquistas e vitórias, estes leitores são bem apologistas do velho adágio: "olho por olho, dente por dente", pois é-lhes impossível aceitar que um ser maléfico seja, de certa forma, recompensado ou consiga chegar a bom fim.

O excerto seleccionado vem reforçar a noção da falsa compreensão e falsa bondade pela qual se pauta o comportamento

da Criança Terrível, e que não passa despercebida aos nossos leitores. Como se poderá verificar, William parece agir num acto de desejada redenção, o que permite intensificar a capacidade de percepção do herói, que não se deixa enganar, e dos seus leitores que rejubilam com a sua astúcia:

– Sabes, há muitas histórias terríveis sobre mim e algumas são verdadeiras – disse por fim a Criança a deslocar-se na sala enquanto comia mais um daqueles bolinhos de tempo [...] Mas ninguém pode dizer que alguma vez afrontei um filho do Grande Zê.

Se isso da chave é um problema para ti, entrego-te já esta, que recebi da Rainha. Assim, podes ter a certeza que eu não cobiço a tua nem quero abrir o cofre da magia negra.

Enquanto falava, a Criança retirou a chave e pousou-a na mão aberta de William, que não queria acreditar em tantas facilidades. [...] – Como te disse, podes levar a chave, como sinal do meu respeito pelo Grande Zê e da minha boa vontade. Ah! E também a bela irmã da tua bela princesa. Sei que vocês apreciam essas coisas: uma família unida, feliz

(Magalhães, 2007: 312; 315)

No entanto, e como já vimos, William sai dos domínios das terras do Mal com uma sensação que em nada se associa à ideia da vitória e da demanda cumprida: "William tornou a pôr a pedra ao pescoço. Continuava a olhar em volta, desconfiado... – Isto não me cheira... – murmurou" (Magalhães, 2007: 316).

Ajudado pela determinação de Peter, do corvo e do Resolvedor-de-Problemas, através da qual a dimensionalidade horizontal do lado de cá se manteve aberta à noção da verticalidade ascendente do contrafactual, o Povo das Histórias que iria desaparecer devido à monstruosidade da mentira da Criança Terrível vai sobreviver. Dominado pela ansiedade de uma nova vida, o Povo das histórias vai induzir William a cometer um acto horrível: o de "lançar o coração do Primeiro Depois do Primeiro na Grande Pedra" (Magalhães, 2007: 327). Mas, mais uma vez, a força dimensional da verticalidade que liga os dois mundos vai fazer-se sentir porque o herói julga ouvir o apelo de Peter que, sem abrir a boca, mas numa força telepática extraordinária consegue avisar o irmão sobre o perigo que todos correm, e é ouvido:

O que foi isto?, pensou. Parecia que estava a ouvir a voz do irmão, a chamá-lo, talvez a pedir-lhe que regressasse, ou então a avisá-lo de qualquer perigo [...]. Parou a pensar naquilo, à espera que a sensação se repetisse.

(Magalhães, 2007: 328)

Devido à sua intuição, William constata que, de facto, não estava enganado (Magalhães, 2007: 328-329), revertendo-se o que, à partida, parecia ter sentenciado o seu fracasso como herói redentor.

Aqui, a verticalidade da atenção de William não passa despercebida ao leitor que começa já a detectar a sua importância ao nível da dimensionalidade imposta pelo enredo. Se o herói não ousasse "erguer-se" (Durand, 1992: 45-72) e agir sozinho, a ideia do investimento e da conquista, que o leitor assimilou, estaria desconectada do valor da demanda e da própria *rêverie* do herói. E a simbólica do centro, que integra o mito da reunificação cósmica, onde os gestos do Eu, que estão em intercâmbio com a manifestação do espaço, enquanto ambiente natural, estariam irremediavelmente comprometidos pela ausência da sua ascensão/verticalidade (Eliade, 1999: 52-53; Eliade, 2001a: 24).

Apelando, neste momento último da análise, à "primitividade do refúgio", imagem tão querida a Bachelard (1998: 44), e às imagens da tranquilidade e do repouso, ousaríamos afirmar que a figura tutelar da "Grande Pedra" é, por analogia, a imagem arquetípica do rêveur zelador que, abrigado na sua cabana/ninho (Bachelard, 1998: 92-104) – podendo ser o interior da terra/pedra –, sabe que, reposta a ordem cósmica, deve ser lançado ao "fogo revigorante" da pira todo o amor cosmogónico dos seres que assumem a força identitária do herói. Isto é, para que a energia do cosmos seja reencontrada só o recolhimento, que efectiva o papel do verdadeiro rêveur, poderá proteger o herói e o objecto da sua demanda.

Atestaríamos que o leitor aficionado à 'nova literatura' (Silva, 2010)³⁸, logo às obras do fantástico-maravilhoso, como estas duas narrativas, se não acedeu integralmente às imagens arquetípicas que

³⁸ A 'nova literatura' integra os *best-sellers* do fantástico-maravilhoso da literatura de potencial recepção leitora juvenil contemporânea, aquilo que outros autores (Le Guin, 1979; Huck; Hepler & Hickman, 1993: 428-435; Cullinan & Galda, 1994: 201-212) designaram como "High Fantasy".

se prendem com este episódio complexo, compreendeu as razões pelas quais o 'seu' herói se moveu, se questionou e tomou a decisão acertada. E, mesmo se se manteve alheio ao significado simbólico da "Grande Pedra", acordamos que ele compreendeu o valor do recolhimento e da introspecção para o sucesso do empreendimento. Tal parece marcar, mais do que tudo, o estado de diferenciação deste leitor que, através do contacto com estas obras, é um leitor iniciado nos códigos e na estética do Imaginário. Fácil para nós é perceber que este será, a partir da primeira leitura interventiva e de identificação/alteridade, o leitor capaz de, nas leituras posteriores, reagir às demais temáticas inerentes a estas obras, essencialmente, ao tema/mito do herói, e que tanto se prende à imagem cosmogónica do próprio herói arcaico - cujas deambulações se prendem ao arquétipo do Centro de Mircea Eliade (1999: 47-59), deixando que se leiam os gestos do herói que o conduzirão à apropriação da dimensionalidade horizontal/vertical, ascensão face a um renascimento universal.

Conclusão

Como se pôde verificar, a partir deste preâmbulo mitocrítico, perpetuaram-se nestes dois textos a verticalidade dos heróis enquanto participantes activos da sua demanda. Tanto no "Jardim dos Últimos Seres", como no "Reino do Sol Negro", Rui e William situaram-se, essencialmente, nas estruturas sintéticas ou dramáticas do seu trajecto antropológico (Durand, 1992: 138-202). Obrigados pelas suas próprias forças a reagir mediante o perigo que enfrentaram — Rui desafiando a "serpente gorda", William atravessando a "Floresta Viva" — , estes desencadearam um movimento antitético face à morte evidente e anunciaram, desde logo, as suas orientações diurnas e definitivas na busca da elevação e da consequente remissão da humanidade.

Reconhecendo que é pelo uso das narrativas da 'nova literatura' que o jovem leitor assume a aventura nos bosques da ficção, numa demanda dos seus vários significados, e aí procura o sentido das suas correlações, assumindo a noção da missão na valorização do seu constructo identitário face ao mundo onde se movimenta (como *homo symbolicus*), e no qual a sua viagem se integra, consideramos que a compreensão que estas obras suscita

deve ser validamente considerada. É nestas obras, nomeadamente nestes dois valiosos textos do escritor Álvaro Magalhães, que os nossos pré-adolescentes e adolescentes se reconhecem como seres em demanda, tal como os seus heróis, o que só por si valida a história identitária de cada um deles, bem como a pluralidade imagético-semântica do percurso antropológico e mítico-poético do espaço cenestésico que tanto o herói como o leitor percorrem na corporização da sua própria aventura.

A 'nova literatura' cumpre, deste modo, um relevante papel sociocultural que permite ao leitor, que a adopta, desenvolver a sua sensibilidade e a Literacia do Imaginário, podendo explorar as temáticas vigentes que se embrenham na tessitura dos seus textos. Estas são obras que, além disso, comportam um valor educativo que induz à reflexão, à inter-ajuda, à socialização e à cooperação entre os demais membros de uma comunidade.

Relembraríamos a preocupação de Joseph Campbell (1990: 26) com a desmitologização da sociedade, pois os mitos são, para o mitólogo, a única base estruturante capaz de interligar o Eu e o cosmos já que permitem chegar a um estado de consciência atenta, de altruísmo e de cuidado para com o que nos rodeia, levando-nos a saber responder, num processo colectivo, tanto aos grandes problemas, sucessos e maravilhamentos que nos encantam, como aos fracassos e inquietações que nos afligem. Referindo-se aos jovens, aos quais ensinou o poder dos mitos, o autor mostra ainda, que todos se encantavam pela temática porque:

a mitologia lhes ensina o que está por trás da literatura e das artes, ensina sobre a sua própria vida. É um assunto vasto, excitante, um alimento vital. A mitologia tem muito a ver com os estágios da vida, as cerimonias de iniciação, quando [se] passa da infância para as responsabilidades do adulto, da condição de solteiro para a de casado. Todos esses rituais são ritos mitológicos. Todos têm a ver com o novo papel que [o ser] passa a desempenhar, com o processo de atirar fora o que é velho para voltar com o novo, assumindo uma função responsável.

(Campbell, 1990: 25)

Reflectindo no que acabamos de referir, ao reportarmos à 'nova literatura' e à força cosmogónica e ontológica da mitologia,

entendemos que revelar a compreensão dos mitos enquanto enunciados de sentidos plurais aos quais o adolescente tem acesso é estarmos a comprometer-nos com a força ilucutória e perlocutória da literatura.

Afinal, e como o atestam Jean-Jacques Wunenburger e Alberto F. Araújo (2003: 40-41), "o imaginário deve [...] ser informado e formado a fim de aceder progressivamente a uma liberdade criadora [...], permitindo-lhe afirmar-se, como uma ciência anexada a uma "«mitodologia», entendida como uma disciplina interpretativa da conduta mitogénica da humanidade" (Wunenburger e Araújo, 2003: 42). Só, assim, os nossos leitores mais jovens poderão enriquecer as suas demais competências, cumprindo-se, na pluralidade mítico-simbólica do texto, a desejada relação dialógica do sujeito-leitor com os códigos sinestésico e cenestésico, permitindo-se a criação de uma simbolística particularmente rica em estímulos percepcionais, tão necessária a estes leitores-intérpretes de e em crescimento.

Referências

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1988) *Teoria da literatura*. Coimbra: Edições Almedina.
- Bachelard, Gaston (1998) La poétique de l'espace. Paris: PUF [1ª ed.: 1957].
- Campbell, Joseph (1990) O mito e o mundo moderno. In Joseph Campbell. *O Poder do mito*. São Paulo: Editora Palas Athena, entrevista coordenada por Bill Moyers (disponível em http://www.hippies.com.br/books/ Joseph Campbel O poder do mito.pdf (acedido em 01/02/09).
- Campbell, Joseph (2004) El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España [1ª ed.: (1949)].
- Cullinan, E. Bernice & Galda, Lee (1994) *Literature and the child.* Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.
- Diogo, Américo António Lindeza (1994) Literatura infantil, História, teoria, interpretações. Porto: Porto Editora.
- Durand, Gilbert (1992) Les structures anthropologique de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale. Paris: Dunod.

- Eliade, Mircea (1992) Naissances mystiques. Paris: Gallimard. [1ª Ed.: (1959)].
- Eliade, Mircea (1999) *Images et symboles*. Paris: Gallimard. [1ª Ed.: (1952)].
- Eliade, Mircea (2001a) *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard. [1^a Ed.: (1949)].
- Eliade, Mircea (2001b) *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard. [1ª Edição: (1965)].
- Eliade, Mircea (2001c) *Initiation, rites, société secrètes.* Paris: Gallimard. [1ª Ed.: (1976)].
- Eliade, Mircea (2001d) *Mythes, rêves et mystères.* Paris: Gallimard. [1^a Ed.: (1957)].
- Gómez García, Pedro (2002) El ritual como forma de adoctrinamiento. In *Gazeta de antropología*, Nº 18; 18-01-2002, Documento *online* disponível em: http://www.ugr.es/~pwlac/G18_01Pedro_Gomez_Garcia. html, acedido em 04/03/08.
- Greimas, Algirdas Julien (1995) *Sémantique structurale*. Paris: Editions Larousse.
- Huck, Charlotte S.; Hepler, Susan & Hickman, Janet. (1989) Children's literature in the elementary school. New York: McGraw Hill.
- Le Guin, Ursula K. (1979) National book award acceptance speech. In Susan Wood (Coord.) *The language of night: essays on fantasy and science fiction*. New York. Putman.
- Magalhães, Álvaro (2004) *A ilha do chifre de ouro*. Porto: Edições Asa. [1ª Ed.: 1998].
- Magalhães, Álvaro (2007) O último Grimm. Porto: Edições Asa.
- Silva, Gisela (2002) L'espace dans Harry Potter à l'École des Sorciers, de J.K. Rowling: analyse sous la perspective de la mythocritique. Grado de Salamanca, submetido à Universidad de Salamanca Área de Estudos de Filologia e Literatura. Universidad de Salamanca: Departamento de Filología Francesa.
- Silva, Gisela (2006) Iniciação e demanda um estudo mitocrítico no domínio da literatura infanto-juvenil: Harry Potter e a Pedra Filosofal e A Ilha do Chifre de Ouro no contributo de uma literacia do imaginário. Dissertação de Mestrado em Estudos da Criança submetida à Universidade do Minho Área em Análise Textual e

- Literatura Infantil. Braga: Universidade do Minho: Instituto de Educação de Estudos da Criança.
- Silva, Gisela (2007) O imaginário na literatura infanto-juvenil: leituras entre mãos. In Azevedo Fernando (Coord.) Formar leitores das teorias às práticas. Lisboa: Lidel, pp. 105-129.
- Silva, Gisela (2010) A literacia do imaginário: compreensão e mediação leitora na literatura juvenil contemporânea. Dissertação de Doutoramento submetida à Universidade do Minho Estudos da Criança, Área de Conhecimento de Literatura para a Infância. Braga: Universidade do Minho: Instituto de Educação.
- Sousa, Sérgio Guimarães (1998) Literatura infantil: uma literatura na literatura, *Palavras*, 13, 60-71.
- Vierne, Simone (2000) Rites, roman initiation. Grenoble: Presse Universitaire de Grenoble.
- Wunenburger, Jean Jacques e Araújo, Alberto Filipe (2003) Introdução ao Imaginário. In Alberto Filipe Araújo e Fernando Paulo Baptista (Coord.) Variações sobre o imaginário – domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, pp. 23-44.

Literatura infantil e ideologia

Mari Jose Olaziregi

Para começar: de que falamos quando falamos de ideologia?

Ainda que o nosso objectivo último seja o de apresentar uma proposta de análise do aspecto ideológico da literatura infantil e juvenil, é óbvio que o tema nos colocará questões e dúvidas que transcenderão o âmbito estritamente literário. Se, como é correntemente aceite, toda a actividade interpretativa, analítica, teórica ou de que índole seja acarreta um substrato ideológico, o objectivo será o de oferecer as ferramentas que nos permitam analisá-lo no caso da literatura infantil e juvenil. Questões tão preliminares como a de nos perguntarmos por que se chama ideologia, ou qual é a relação que prevalece nos textos literários infantis e juvenis suporão um ponto de partida para delimitar o marco teórico-metodológico no qual nos moveremos.

Poderíamos partir de uma definição elementar do conceito e aceitar, seguindo Estébanez Calderón (1995: 544), que ideologia é:

El conjunto de ideas, creencias, valores y representaciones (mitos, símbolos, imágenes, etc.) que conforma una determinada visión del mundo y sirve de pauta a los individuos de un definido grupo o clase social, o comunidad nacional, religiosa, cultural, etc., para relacionarse con el mundo, con los demás miembros del grupo [...] y con otros grupos o colectividades humanas.

Neste sentido, é evidente que o ingrediente ideológico não é exclusivo da literatura infantil e juvenil, e que mais que num aspecto concreto se manifesta num conjunto de elementos que lhe são constitutivos. Portanto, entre outros aspectos, a ideologia manifestar-se-ia no uso concreto da língua. Basta recordar, para citar um exemplo conhecido da crítica literária contemporânea, o

estudo dos ideologemas, ou marcas estilísticas, que tão acertadamente examinou M. Bajtin nas suas investigações.

Para a nossa análise, deixaremos de lado conceitos chave na teoria literária como o do compromisso ou *engagement* sartriano, ou o seu correspondente *l'art pour l'art*, e faremos nossas algumas das contribuições que a crítica pós-colonial realizou para o estudo do aspecto ideológico dos textos literários.

Crítica Pós-colonial

Imaginemos, por um instante, que em vez de nascermos em Donostia ou em Valência (Espanha) tivéssemos nascido em Bagdad ou no Benim. A nossa vida, a nossa percepção do mundo, o nosso contexto sociocultural, seriam radicalmente distintos. De facto, teríamos que inverter a fotografia que, a partir do Ocidente, fazemos do Oriente, e tratar de imaginar o mundo ao contrário. Inclusive ainda que conseguíssemos fazê-lo, sempre nos ficaria a dúvida de que tal representação estaria demasiado determinada pelo facto de que somos cidadãos do primeiro mundo.

Um exemplo similar ao anterior serve a R. J. C. Young (2003) para explicar o que é o pós-colonialismo. Este encarregar-se-ia, segundo o autor (Young, 2003: 2), "to shift the dominant ways in which the relations between western and non-western people and their worlds are viewed". Na realidade, o pós-colonialismo e, por consequência, a crítica pós-colonial, não apenas se preocupa com as relações entre o império e as colónias, mas que qualquer cultura, seja ocidental ou não, que não pertença ao centro do poder pode elevar-se em objectivo de uma reflexão crítica, de uma linguagem e discurso político que oferece pistas para a reflexão.

Com este objectivo, a crítica pós-colonial tratou de abordar a análise do aspecto representacional dos textos literários e a leitura dos valores (políticos, literários, morais) que estes denotam. A suspeita de que a criação artística acarreta certos modos de percepção e de representação que podem perpetuar o poder que o colonizador exerce sobre o colonizado originou um campo interessante para o surgimento deste tipo de aproximação crítica. É por ele que foi feita a leitura dos códigos morais e culturais que subjazem às obras literárias a que guiou o seu desenvolvimento nas últimas décadas. E o facto é que Homi K. BhaBha já o expressou

na sua conhecida obra *The Location of Culture* (1994): "What does need to be questioned, however, is the *mode of representation of otherness*".

Nos inícios, a crítica pós-colonial pretendia analisar as consequências que a exploração imperial europeia trouxe durante mais de 400 anos. Recordemos que entre 1945 e 1990 se deu um rápido processo descolonizador, e que somente em África nasceram mais de 50 estados. O Império torna-se, na crítica pós-colonial, uma prática textual que analisa, por exemplo, os temas ou a imaginação colonial em autores canónicos como J. Verne (cf. *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours*, 1873) ou R. Kipling (cf., por exemplo, obras como *Plain Tales from the Hills*, 1885 ou *Kim*, 1901). Esta prática foi incorporada, entre outros, por metodologias críticas como a Feminista, a Comparatista ou a dos Estudos Culturais.

Para mencionar alguns dos tópicos da crítica pós-colonial, citaremos a sua acérrima crítica do eurocentrismo e do cânone literário ocidental, as suas pertinentes análises dos diversos tipos de hibridização literária como expoente de identidades permeáveis, ou a sua sensibilização contra os estereótipos racistas, sexistas... que prevalecem em muitas das produções artísticas contemporâneas. Ainda que não pretendamos fazer um relato exaustivo do desenvolvimento teórico-metodológico da crítica pós-colonial³⁹, é obrigatório mencionar alguns dos antecedentes e protagonistas que condicionaram o seu desenvolvimento ulterior. Basta recordar entre estes autores Frantz Fanon (1925-1961), psiquiatra nascido na ilha da Martinica e autor de textos conhecidos como: Peau noire, masques blancs (1952) ou Les Damnés de la terre (1961). Trata-se de livros importantes pelo que possuem de contributo crítico e de vivência pessoal do autor, livros que influenciaram sem dúvida as revoltas dos anos 60 do século passado na Europa e EUA. Expressões como a de psicopatologia da colonização servem para descrever os seus textos nos quais analisa o dano psicológico exercido pelo império francês sobre os seus colonizados em lugares como a Argélia. Para Fanon, possuir uma linguagem é possuir uma arma para controlar e calibrar o seu contexto, e por ela, quem é colonizado por uma língua é "possuído" por toda uma civilização e cultura. Recusou o conceito de Négritude (cf. Césaire, Senghor), por

³⁹ Para uma introdução em castelhano veja-se, por exemplo, Vega (2003).

considerar que o estatuto das pessoas depende mais do seu nível económico e social, do que da sua raça. Destaca a sua defesa da revolução violenta para terminar com a repressão colonizadora no Terceiro Mundo.

Tal como sublinhou D. López Romero (2006: 15-16), F. Fanon reflecte na obra *Les damnes de la terre* (1961) sobre o maniqueísmo que subjaz ao sistema binário que faz do negro algo mau e do branco algo bom. "Ambas identidades conviven y luchan dentro de ámbitos culturales amparados por conceptos nacionales unitarios" (López Romero 2006: 15). Foi na obra de autores como Homi Bhabha onde melhor se pode apreciar a influência de Fanon.

Pela sua parte, Edward Said parte em *Orientalism* (1978) dos trabalhos de Michel Foucault e analisa algumas das representações ocidentais do Médio Oriente. Resultam chamativos, pela negativa, alguns dos estereótipos utilizados: o Oriente é definido como o oposto ao Ocidente, isto é, como o não racional, o feminino, o sexualmente promíscuo, o imaginativo, o degenerado com peculiaridades raciais gritantes (os árabes são descritos como violentos, os índios como vagos, e os chineses como estranhos). Entre os exemplos de Oriente na Arte, mencionaríamos quadros conhecidos de pintores como J. A. D. Ingrès (cuja visão erotizada do Oriente se pode ver no quadro *O banho turco*, de 1862), romances como *Salammhô* de G. Flaubert, ou mitos cinematográficos clássicos como Rodolfo Valentino.

A partir dos anos 80, o eclectismo em tópicos e tendências críticas preside à crítica pós-colonial. Por um lado, abundaram leituras renovadas dos textos canónicos pós-coloniais. Por outro lado, foi mais do que relevante o contributo de autores como Gayatri Chakravorty Spivak, ou Homi Bhabha, além dos de E. Said. Se Spivak tratou de analisar a voz do subalterno, utilizando, para isso, contributos de Foucault, de Said, do Feminismo, do Marxismo de Gramsci e da Desconstrução, o segundo, Bhabha, bebe, sobretudo, da psicanálise europeia e da herança de Fanon (Vega 2003: 301 e ss.). Todos eles fazem suas as influências pós-estruturalistas (Derrida, Foucault, Lacan). Por último, não nos deveríamos esquecer de contributos críticos como o do volume editado por B. Ashcroft, G. Griffiths e H. Tiffin: *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (Rouletdge, 1989), no qual se mostram novas formas de escrita, novas formas de dizer

por parte de autores de países que foram colónias. Língua, enfim, como forma de resistência.

Dos mouros e cristãos

Já há bastante tempo que os críticos de literatura infantil e juvenil denunciaram o colonialismo/racismo que evidenciavam alguns títulos da série de Babar ou bandas desenhadas como as de Tintin (veja-se, por exemplo, *Tíntín en el Congo*, Ed. Juventud, 2005), livros de ampla aceitação entre os mais jovens. Além disso, teríamos que recordar a larga listagem de textos de literatura infantil que, na sua época, serviram para cimentar a ideologia imperial ou para a justificar. A professora C. Vázquez García, por exemplo, publicou há alguns anos o revelador estudo intitulado: "La gestación de la ideología imperialista en la literatura juvenil inglesa". P. Hunt (2005), pela sua parte, não hesitou em assinalar a utilização que se fez da literatura infantil britânica durante o século XIX para promover uma ideia da criança britânica, uns códigos de comportamento, de acordo com a ideologia do Império Britânico.

Em qualquer caso, se há uma personagem, ou estereótipo que tenha sido demonizado durante as últimas décadas essa foi a do mouro. É fácil encontrar exemplos não apenas em versões cinematográficas, mas também, para citar exemplos mais próximos, na imprensa e na literatura infantil e juvenil espanholas. Antes de continuar, deveríamos explicitar que quando falamos de estereótipo fazemos nossa uma definição básica do termo que faria referência a:

un conjunto articulado y ordenado de lugares comunes y, por tanto, una construcción tranquilizadora, repetitiva y que no suscita conflictos. En el ámbito del psicoanálisis (y, en general, en la discusión sobre la identidad y la raza), el estereotipo nombra también el modo por el que se proyectan sobre un grupo (generalmente, minoritario, como, por ejemplo, el judío) todas aquellas cualidades que una comunidad o un individuo más temen u odian de sí mismos, y por tanto constituye una proyección que crea una identidad cultural en términos negativos.

(Vega, 2003: 307-308)

-

⁴⁰ Cf. Primeras Noticias 204, 2004, 51-67.

O filme *Aladino*, produzido pelos Estúdios Disney em 1992, é o primeiro exemplo que vamos comentar. Tal como já foi sublinhado por S. J. Simon (1996), no filme é mais do que visível a caracterização estereotipada dos árabes, que são descritos como violentos, sujos, e mentirosos. A pobreza e a violência inunda as ruas da Arábia, e os seus povos bem poderiam ser descritos como bárbaros.

Além disso, chegou-se a comentar a semelhança física do protagonista da história, Aladino, com o conhecido actor norteamericano Tom Cruise. Ele, junto com a princesa Jasmim ou com o Sultão, os outros protagonistas da história, não possuem traços árabes, mas sim bem mais próximos de qualquer europeu de raça branca. O comportamento das três personagens afasta-se do resto das personagens árabes da história quando evidencia uma dose de ternura e de delicadeza inexistentes no caso do resto das personagens árabes. Estes últimos manifestam um comportamento violento e agressivo. Também é significativo que a canção que iniciava o filme, "Arabian Nights", tenha sido denunciada no verão de 1993 pelo *American-Arab Antidiscrimination Committee* (ADC) pela sua letra violenta. A canção original falava de mutilações e castigos, factos que foram omitidos e corrigidos em versões posteriores.

Ainda que *Aladino* seja um exemplo gritante, é óbvio que não é o melhor que podemos recordar a propósito da má relação entre Hollywood e os árabes. Tal como demonstrou a investigação de Scott J. Simon (1996), da Universidade de Northeastern, 90% dos filmes de Hollywood que incluem personagens árabes ou muçulmanas oferecem uma imagem negativa destes. A curtametragem de Jaqueline Salloum, *Planet of the Arabs* (2006), denunciou por ela o modo como o cinema de Hollywood degrada e desumaniza a imagem dos árabes em particular, e a dos islâmicos em geral. Fragmentos de diversos filmes e programas de televisão encadeados como um falso *trailer* serviram para que Selloum denunciasse o estereótipo actual com o qual se mostra o árabe: o de terrorista.

Se é verdade que após os atentados de 11 de Setembro em Nova York o problema do terrorismo se converteu no problema "número um" do primeiro mundo (preocupação que também é patente na multiplicidade de estudos académicos e congressos que o tema está a gerar), igualmente o é a demonização do mundo muçulmano que ele originou. Mas, na realidade não falamos de uma

atitude que nos seja desconhecida no âmbito ibérico. De facto, se no imaginário espanhol há um grupo demonizado esse é o dos árabes. M. L. Peñalva Velez (2004), por exemplo, realizou um estudo muito interessante das imagens que a imprensa espanhola actual revela a propósito dos diversos grupos de imigrantes. As conclusões de Peñalva são realmente importantes já que sublinham o racismo e a xenofobia que inunda a linguagem com que ela se refere aos árabes. A autora conclui reclamando a necessidade de uma profunda revisão do imaginário colectivo espanhol.

Também poderíamos falar do mesmo a propósito da imagem dos mouros e cristãos nas narrativas infantis árabes e espanholas. A análise de L. García Castañón (1995), por exemplo, é significativa neste sentido. Segundo se refere na introdução do citado estudo, o objectivo da investigação foi a de mostrar que as mentalidades dos homens e das mulheres são o resultado dos condicionamentos históricos, políticos sociais e religiosos, e que estes deixam a sua marca na ficção literária. A autora trata, no fundo, de analisar alguns dos estereótipos que prevalecem nessas narrações para os jovens, estereótipos que na idade adulta podem originar atitudes racistas e xenófobas. García Castañón assegura que a literatura infantil e juvenil é utilizada para demonstrar a superioridade de umas pessoas sobre outras por questões raciais, religiosas ou culturais. No caso analisado, o da conhecida banda desenhada El Guerrero del Antifaz⁴¹, há uma utilização da ficção histórica para manipular factos e consequências históricas. São claros o patriotismo, o sexismo, e o maniqueísmo que denotam estas histórias.

Hibridez e identidades permeáveis. A questão da língua

Tal e como comentávamos a propósito de Fanon, possuir uma língua é possuir uma arma importante para controlar o contexto. É por ela que toda a colonização acarreta uma colonização linguística que busca submissão do colonizado por meio da imposição de uma língua. Este não terá mais remédio que "integrar-se", aprendendo a língua do centro metropolitano, ou

⁴¹ [Nota do tradutor: esta é uma banda desenhada clássica, criada em 1944, por Manuel Gago García, tendo sido extremamente popular e influente na Espanha dos anos 40 do século passado. Nos anos 80, a colecção foi reeditada com grande êxito.]

revoltar-se face à proibição de se expressar na sua língua nativa. Neste sentido, é importante assinalar que as últimas décadas conheceram o florescimento da obra de autores como o Queniano Ngugi wa Thiong´o, que começou a sua carreira escrevendo em inglês, mas, mais tarde, passou a fazê-lo na sua língua nativa, ou autores como o índio Salman Rushdie, que não hesitou em impregnar o seu inglês de vozes e ritmos índios. Linguagem e alienação colonial, linguagem e resistência colonial... eis aqui algumas das questões e reflexões que o tema da língua suscitou nas últimas décadas.

É por isso que, tal como comenta Vega (2003: 158), a questão da hibridização de línguas e de registos se converteu num aspecto central da crítica pós-colonial. De facto, afirma Vega (ibid.) que tal ocorreu a partir de finais da década de 70 e 80 do século passado, quando a teoria da linguagem literária e a literatura comparada prestaram atenção de forma mais evidente às implicações literárias da convivência linguística colonial.

No volume *The Empire Writes*, Back (1989: 38) recolheu o estudo de algumas das transformações que a língua metropolitana, a do império, sofre nas mãos dos escritores das colónias. Identificou, assim, dois fenómenos complementares: a revogação da língua metropolitana, e a apropriação, ou posterior reconstituição da linguagem:

Definen la abrogación como un rechazo de las categorías de la cultura imperial, de su estética y de su normativa de usos correctos del lenguaje, y la apropiación como el proceso necesario por el cual la lengua pasaría a "cargar" o a tomar para sí el peso de la experiencia cultural autóctona, esto es, el modo por el que un lenguaje ajeno se constituye en vehículo del espíritu propio y se convierte en una herramienta capaz de transmitir experiencias culturales nuevas y diversas. Entienden, además, que toda literatura postcolonial es una literatura transcultural, que se escribe en un cruce o en un hiato entre "mundos" y que las divergencias culturales e intelectuales se manifestarían (e incluso definirían) en términos lingüísticos [...]

(Vega 2003: 164:165)

A forma mais simples de hibridização linguística será a *glosa*, isto é, a inserção de traduções de palavras singulares (ex.:"Lo llevó a

su *ohi* (cabaña)"). Outras formas de hibridização/apropriação incluiriam, entre outras, a utilização de palavras em línguas nativas, as intrusões editoriais (notas de rodapé, inserção de introduções ou epílogos aclaratórios), as formas de *interlinguagem*, a fusão sintáctica (a mistura da sintaxe da linguagem local com as formas lexicais da linguagem metropolitana) ou a transcrição vernacular (cf. Vega, 2003: 168-169).

Ainda que não tenham sido criadas num contexto colonial, algumas das formas de hibridização que temos mencionado estão presentes em autores de literatura infantil e juvenil contemporânea como o basco Bernardo Atxaga (1951). As suas narrativas Dos letters (1984, Ediciones B), Memorias de una vaca (1992, SM), Bambulo: amigos que cuentan (1999, Alfaguara), e Shola y Angeliño (2006) misturam línguas para reflectir identidades híbridas ou em conflito. Se num contexto pós-colonial a hibridização de línguas pode reflectir um desejo de resistência ou de assimilação à língua metropolitana, é evidente que nos textos mencionados de Atxaga a utilização de diversas línguas tem por objectivo simbolizar realidades identitárias que, afastadas de afirmações essencialistas (de raça, etnia...), se constroem em torno de uma ou várias línguas. No seguimento do que afirmara Amin Maalouf na sua conhecida obra Identidades asesinas (1999, Alianza), a hibridez poderia reflectir, também, uma identidade suplementar, entre dois países, duas línguas, duas culturas, quer dizer, uma identidade transnacional.

Dos letters (cf. Olaziregi, 2006, 2007) mostra a alienação que o seu protagonista principal, o pastor Old Martin, sofre em terras norte-americanas. Alienação que é fruto da sua emigração para o Idaho há 50 anos atrás, isto é, fruto do que em inglês se conhece como "dislocation" (cf. Ashcroft et al. 2007). A inclusão no texto de expressões em inglês (frases do tipo de: "Recibí dos letters", ou "esa mirada suya que es very nice"), a manifesta hibridização que exibe o relato, serve na perfeição para denotar uma identidade permeável e transnacional. O protagonista de Atxaga, o pastor Old Martin, está consciente de que, à semelhança dos milhares de bascos que emigraram para os Estados Unidos durante os séculos XIX e XX, vive num país de que não conhece o idioma, e esse facto, tal como afirma no final do texto, não apenas o leva à incomunicação com a sua família, mas a permanecer numa língua, o basco, numa pátria que já não habita. Vemos que neste caso a hibridização não pretende reflectir a perda da língua materna por parte do

protagonista devido a uma colonização, mas o seu conflito identitário como um emigrante que não se identifica com o país de acolhimento, EUA, e se sente afastado da Euskadi⁴² que deixou para trás.

O protagonista de Bambulo. Amigos que cuentan (1999) é um órfão de apenas quinze anos que embarca rumo à Terra Nova num bacalhoeiro basco. O texto cita reiteradamente os versos de Tenuako penak (Las penas de Terranova), uma conhecida canção do século XVIII que narra as tormentas que os pescadores bascos passavam nas suas viagens à Terra Nova, e os seus confrontos com os esquimós, ou inuit. A novidade do texto de Atxaga radica no facto de que à medida que o protagonista Urquizu se vai familiarizando com os inuit, até que decide passar uma temporada com eles, o texto vai-se impregnando de palavras inuit: komatik (trenó), iglú, tupik (loja), recolhidas em forma de glosa. A aprendizagem destas palavras, a sua inclusão na narração, denotam a aproximação a uma cultura, o respeito face a ela e uma clara intenção de dar voz ao outro.

O exemplo mais recente de hibridização nos textos de Atxaga encontramo-lo em *Shola y Angeliño* (2006). A conhecida cadelita Shola viaja para o campo e ali conhece Angeliño, um cão muito teimoso empenhado em agarrar um rato muito esperto. Shola decide ajudá-lo e, à medida que a história avança, ambos os cães acabam por aproximar-se. Esta aproximação plasma-se na fala de Shola, recheada de vocábulos galegos, como na de Angeliño. Eis um exemplo do texto (pp 71-72, o sublinhado é nosso):

- Te veo muy cambiada, Shola. No sé por qué actúas así suspiró el señor Grogó.
- Antes era de la misma familia que Angeliño dijo Begoña sacando un par de quesos del armario-. Ahora, de la misma familia y de la misma cultura. A mí no me parece mal. Que se note que ha pasado las vacaciones en estas colinas. [...]
- Gracias respondió Shola-. Lo intentaremos. Y, si fracasamos, ya volveré buscar más queixo.
- ¡Más quesos!...

– ¡Claro bien que te gustaría comerlos todos tú – se le encaró Shola – . ¡Pues te amolas!

⁴² [Nota do tradutor: expressão para o País Basco.]

- ¿Amolas? ¿Qué significa "amolas" en estas colinas, Begoña?
- Pues quiere decir "te fastidias".

O narrador quis marcar linguisticamente a evolução da protagonista, a sua aproximação ao mundo de Angeliño, imitando a fala deste por parte de Shola. A mensagem subliminar não pode ser mais clara: falar como Angeliño significa estar próximo da sua cultura, fazê-la nossa, em definitivo.

Para terminar: outros tipos de leituras ideológicas

Os parágrafos precedentes trataram de sugerir, a partir da análise das representações, dos estereótipos e da hibridização de línguas, que os textos para os mais jovens são susceptíveis de uma leitura ideológica. Não obstante, é óbvio que a análise da oferta textual destes textos não se esgota nos aspectos assinalados. Neste sentido, um estudo da ideologia dos textos infantis também poderia incidir em aspectos e estratégias narrativas tão variadas como:

- Análise da linguagem utilizada: falas, hibridização...
- Análise das ilustrações: caricaturização, anacronias, hiperrerealismo...
- Personagens: tipologia (planas/redondas), funções (sujeito/objecto; ajudante/oponente...). Valor semântico dos nomes...
- Narrador: modos, níveis (intradiegético, extradiegético...). Estilos narrativos (directo, indirecto, livre)...
- Tempo: ordem (anacronias: prolepses/analepses); duração (cena/resumo/pausa); frequência: repetições...
- Espaço: aberto/fechado; cronótopo....
- Análise do autor/leitor implícito (meta comentários...)
- Intertextualidade: paródias, citações, pastiches... Reescrita de textos clássicos e universais.
- Simbologia.

Muitos dos elementos e aspectos coligidos na listagem anterior foram analisados pela *narratologia*, isto é, o estudo estruturalista dos textos narrativos. Para uma introdução aos últimos contributos ao âmbito narratológico, recomendamos a leitura de *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Methuen, 1983), de S. Rimmon-Kenan, ou *El comentario del texto narrativo. La Novela* (Ed. Júcar, 1989), do professor Darío Villanueva.

Finalmente, importa assinalar que exemplos como o do conhecido filme Shrek, produzido no ano 2001 pela Dreamworks, oferecem um material interessantíssimo para analisar muitos dos lugares incluídos na listagem precedente. Como bem sublinhou Millán Barroso (2003: 231), Shrek recupera, para os inverter, "ciertos motivos arquetípicos que han definido tanto la tradición del cuento popular, como sus más conocidas manifestaciones filmicas". A paródia que efectua dos contos tradicionais inclui a inversão de papéis das personagens tradicionais (temos um herói que, na realidade, é um ogre, uma princesa afastada dos cânones da beleza e de características como a passividade ou a submissão, o ajudante do herói é um burro em vez de ser un corcel elegante...), mas além disso, o macrotexto cultural do filme associa toda uma herança mítica e literária com o discurso das indústrias culturais da sociedade pós-moderna (Millán Barroso 2003: 231). Desde The Matrix (2001), até à coreografia musical de Robin Hood representado por Errol Flyn (1931), Shrek combina a multitude de referências intertextuais a conhecidos filmes e canções da nossa época com um hiper-realismo espacial onde o cenário medieval está coberto de lojas e cadeias internacionais claramente reconhecíveis (ex.: Starbucks Coffee). Desmitificação dos papéis sexistas dos contos tradicionais, crítica dos preconceitos classistas... Shrek oferece, sem dúvida, muito material para uma leitura ideológica.

Referências

Estébanez Calderón, D. (1996) *Diccionario de términos literarios*.

Madrid: Alianza

García Castañón, L. (1995) Moros y cristianos en las narraciones infantiles árabes y españolas. Madrid: Editorial de la Torre.

- Hunt, P. (2005) War in Children's Literature- Why? In Ruzicka Kenfel, V. et al. (ed) *Mundos en conflicto: Representación de ideología, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil.* Vigo: Universidad de Vigo, pp. 13-17.
- Millán Barroso, P.J. (2003) Shrek: Reflexiones contadas sobre la ficción y la parodia. *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 26, 231-260.
- Olaziregi, M.J. (2006) "Dúas Letters" de Bernardo Atxaga. In Roig-Rechou, B., et al. (Coord.) *Multiculturalismo e identidades* permeábeis. Vigo: Editorial Xerais, pp. 84-93.
- Olaziregi, M. J. (2007) Análisis de las representaciones del Otro en la obra de Bernardo Atxaga. V. Congreso Internacional de Anilij (no prelo)
- Peñalva Vélez, M. L. (2004) La imagen inmigrante: el "otro" en el discurso de la prensa. In Andrés-Suárez, I. (Ed.) *Migración y literatura en el mundo hispánico*. Madrid: Verbum, pp. 131-153.
- Romero López, D. (Ed) (2006) *Naciones literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Simon, Scott J. (1996) Arabs in Hollywood: An Undeserved Image. http://pages.emerson.edu/organizations/fas/latent_image/issues/1996-04/arabs.htm.
- Vega, M. J. (2003) Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial. Barcelona: Crítica.
- Young, Robert J. C. (2003) *Postcolonialism. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Tradução: Fernando Azevedo

Sobre os Autores

Alberto Filipe Araújo

Obteve o seu Doutoramento em Educação, na área de especialização em Filosofia da Educação, no ano de 1994. É Professor Catedrático do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga-Portugal). Actualmente coordena o Projecto de Investigação Educação e Imaginário incluído no Grupo de Investigação Pedagogia, Filosofia e História da Educação inscrito no Centro de Investigação em Educação (CIEd) do Instituto de Educação da Universidade do Minho, e coordena também o Mestrado em Educação na área de especialização em História da Educação e da Pedagogia. É autor de várias obras e artigos, em Portugal e no estrangeiro, nos domínios de investigação da Filosofia do Imaginário Educacional, da Filosofia da Educação e da História das Ideias Pedagógicas.

Neste contexto, assinala-se todo o seu empenho na realização interdisciplinar dos Colóquios de *Educação e Imaginário* que têm oferecido grande possibilidade de intercâmbio académico-científico nacional e internacional.

Ângela Balça

Professora Auxiliar no Departamento de Pedagogia e Educação da Universidade de Évora. É membro do CIEP – Centro de Investigação em Educação e Psicologia (Universidade de Évora). Doutorada em Ciências da Educação pela Universidade de Évora. No ano de 2010, foi Professora Visitante na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo (Brasil).

É investigadora nas áreas de Literatura Infantil e Juvenil e Ensino da Língua Materna, onde tem inúmeras publicações.

Armindo Mesquita

Professor Associado em Literatura Infanto-Juvenil da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Nesta Universidade, é director do curso de mestrado em Literatura Infanto-Juvenil. É o presidente do OBLIJ - Observatório da Literatura Infanto-Juvenil. Foi docente dos ensinos preparatório e secundário. É autor de vários trabalhos sobretudo na área da Literatura para crianças.

Fernando Azevedo

Professor Associado do Instituto de Educação da Universidade do Minho, regente da unidade curricular de Pragmática da Comunicação Literária para a Infância e Juventude nos cursos de pós-graduação. Tem supervisionado diversos trabalhos de doutoramento no domínio da Literatura para a Infância. É membro do Centro de Investigação em Formação de Profissionais de Educação da Criança (Instituto de Educação/Universidade do Minho) e igualmente do OBLIJ — Observatório da Literatura Infanto-Juvenil. É o representante institucional do seu centro de investigação na rede de investigadores Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico (LIJMI). Possui obras publicadas nas áreas da hermenêutica da Literatura Infantil, Formação de Leitores e Didáctica da Língua.

Gisela Silva

Professora de Língua Portuguesa na Escola EB 2,3 de Beiriz. Implementa e coordena o projecto "(Re)Leitura" no 1º ciclo do Ensino Básico, cujo objectivo de promoção/competência leitora se integra nos pressupostos do Programa de Leitura Fundamentado na Literatura. Tem realizado várias acções de formações e ateliês em torno da mediação leitora e a hermenêutica do Imaginário.

É membro do Centro de Investigação em Formação de Profissionais de Educação da Criança (Instituto de Educação/Universidade do Minho). Doutorada em Estudos da Criança, área do conhecimento de Literatura para a Infância.

Joaquim Machado Araújo

Membro do Centro de Investigação em Formação de Profissionais de Educação da Criança (Instituto de Educação/Universidade do Minho). Doutorado em Educação. Tem diversas obras publicadas nos domínios da Filosofia e do Imaginário Educacional.

Mari Jose Olaziregi

Doutorada em Filologia Basca e Professora Catedrática da Universidad del País Vasco (Espanha). Durante os anos de 2007-2010 foi Assistant Professor do Center for Basque Studies (University of Nevada, Reno), e no semestre de verão de 2010

Professora Convidada da Konstanz Universität (Alemanha). Pertenece à rede de investigadores *Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico (LIJMI)*, à Real Academia de la Lengua Vasca, é directora da Basque Literature Series da University of Nevada e é igualmente Directora de Promoção da Língua Basca do Etxepare Basque Institute. Publicou 8 livros, editou outros 10 e escreveu mais de 70 artigos para revistas nacionais e internacionais. O seu âmbito de investigação é o da crítica e história da literatura basca, a literatura comparada, os estudios pós-coloniais e os Basque Cultural Studies.

Manuel Jorge Carvalho

Professor de Educação Visual do Ensino Básico e, desde 2005, assistente convidado do Departamento Teoria da Educação e Expressões Artísticas e Educação Física do Instituto de Educação – Universidade do Minho, onde lecciona a área de Educação Visual e Plástica. Paralelamente à actividade docente desenvolve, um trabalho regular nas áreas do Design Gráfico, Ilustração, pintura e cenografia. Nos últimos anos, no âmbito dos trabalhos de Mestrado e de Doutoramento (em curso) tem vindo a desenvolver investigação acerca da dimensão visual/gráfica dos livros de literatura infantil.

Teresa Macedo

Professora do Ensino Básico, com experiência desenvolvida no âmbito do Plano Nacional de Leitura. É membro do Centro de Investigação em Formação de Profissionais de Educação da Criança (Instituto de Educação/Universidade do Minho). No âmbito das suas pesquisas de doutoramento em Estudos da Criança, área do conhecimento de Literatura para a Infância, publicou diversos artigos sobre a articulação da Literatura Infantil e do Imaginário.