



Universidade do Minho

Instituto de Estudos da Criança

Susana Alice Certo Campos

Ecos do passado pela voz de Ana Saldanha. Revisitar a memória de alguns contos dos
Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen.

Mestrado em Estudos da Criança, Especialização em Análise Textual e Literatura
Infantil

Trabalho efectuado sob orientação do
Professor Doutor Fernando José Fraga de Azevedo

Setembro de 2006

À minha mãe, pela força interior continuamente regeneradora.

Agradecimentos

Ao Senhor Professor Doutor Fernando José Fraga de Azevedo, meu orientador, agradeço profundamente a atenção, a disponibilidade sempre demonstrada, os preciosos conselhos, os comentários críticos, o rigor científico com que acompanhou o meu trabalho e a amizade com que sempre me recebeu.

Aos meus colegas de mestrado, deixo o meu agradecimento pela partilha de sugestões, de opiniões, de comentários e pelo simples convívio sempre salutar.

Uma palavra de apreço sincero a todos os meus amigos pelo apoio que evidenciaram ao longo desta jornada.

Ao meu pai, pelo exemplo que constitui para mim e pelo saber e experiência acumulados ao longo da vida.

Ao Augusto, meu namorado, um muito obrigada pela paciência, pelo incentivo revigorante e pelo amor manifestado nos pequenos, mas significativos gestos.

Resumo

A presente dissertação pretende observar o modo como se efectiva o compromisso entre a memória dos contos maravilhosos da tradição dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen com a contemporaneidade de uma voz que revisita esse universo mítico. Ana Saldanha assume-se como a consciência que traz ao *agora* o *ontem*, presentificando temáticas e valores já ditos, prometidos ou sugeridos nesse tempo de outrora.

A imaginação criativa da autora filtra, num novo olhar em efeito caleidoscópico, personagens, dotadas de uma invulgar consistência humana, espaços; ambientes; temáticas e valores e, apesar de beber nos textos do passado linhas ideotemáticas, inova pela sugestão de uma realidade muito próxima das vivências quotidianas de uma potencial entidade receptora juvenil.

A novidade do seu relato não passa somente pelo que diz ou sugere, mas pela forma como o faz. A utilização de uma linguagem coloquial sem constrangimentos e de um registo apelativo, vivo e espontâneo capta a participação e estimula a cooperação dos adolescentes, seu destinatário preferencial. Ao acederem ao mundo possível do texto, mergulham num universo de afectos e de intensas relações humanas, por vezes polvilhado pelo cómico e pelo humor.

Nesta aliança passado/presente, memória/inovação perpassam linhas temático-ideológicas e imagético-simbólicas que pretendemos urdir numa tessitura polifónica onde emergem leituras possíveis.

Este trabalho procurará demonstrar que a escrita de Ana Saldanha fomenta o desenvolvimento do jovem e, sob um olhar plural, contribui para a sua formação, educando-o para a diversidade, para o relacionamento com o outro, para uma integração consciente na realidade circundante e no mundo, promovendo a sua identidade enquanto cidadão civicamente responsável.

Abstract

The purpose of this thesis is to unearth the connection between the memories of the marvellous tales of the Grimm Brothers and Hans Christian Andersen with a modern day voice which revisits that very same mythical universe. Ana Saldanha is the consciousness, the voice that transports and refreshes themes and values already revealed a long time ago.

With a new kaleidoscopic outcome, the author's creative imagination filters characters gifted with an unusual human consistency, spaces, atmospheres, themes and values. However, despite being soaked with influences from the past, she portrays modernism by conveying a reality so authentic that teenagers easily identify with.

The uniqueness of her narrative is discovered not only in what she says and suggests but also in the way she carries it out. Through her application of colloquial, appealing, vivacious and spontaneous language she captures teenagers – her main audience – participation and stimulates their cooperation. When crossing the threshold into the imaginary world created by the text, they dive into an often witty and amusing universe of affections and intense human relationships.

With this amalgamation between past and present, memory and innovation are woven together like an array of possible interpretations as far as themes, imagery and symbolism are concerned.

This work aims to reveal how Ana Saldanha's writing endorses children's growth and on a whole, her writing guides and contributes to their development and awareness of life's diversification, personal interaction with others and a conscious integration in society. Endeavouring in this way to help build and enrich them as responsible members of society.

Índice

Nota introdutória -----	1
Capítulo I: Teoria literária e literatura infanto-juvenil -----	7
1- Protocolos de leitura-----	9
2- Os lugares da comunicação literária de potencial recepção leitora infantil e juvenil---	13
2.1- O dinamismo hermenêutico da entidade leitora-----	13
2.1.1- Leitor-modelo de natureza dual num potencial universo de recepção infanto-juvenil-----	17
2.2- Memória cultural activa-----	20
2.3- Texto, Fénix que renasce das cinzas-----	22
3- Literatura infanto-juvenil: uma «mais-valia»-----	24
4- Literatura infanto-juvenil contemporânea... a transmissão de uma nova dimensão ideológica numa inovadora visão da infância-----	26
Síntese do capítulo -----	28
Capítulo II: Metodologia do estudo -----	29
Síntese do capítulo -----	33
Capítulo III: Perseverança da autoridade da herança literária -----	35
1- O passado renascido-----	37
1.1- Os protagonistas: alicerces sustentadores da diegese-----	38
1.2- Masculino e feminino: presença no núcleo familiar. A questão dos estereótipos de género-----	41
1.3- O que se diz, o que se sugere e o que se promete-----	49
1.4- Os contos de fadas e a entidade leitora-----	52
Síntese do capítulo -----	55
Capítulo IV: Recuperação dos ecos do passado pela voz de Ana Saldanha ----	57
1- O universo real e/ou possível de Ana Saldanha-----	59
1.1- Protagonista: farol orientador da diegese-----	59
1.2- Companheiros de demanda-----	64
1.3- Família: o ancoradouro (nem) sempre seguro-----	67
1.4- Refúgio na amizade-----	74
1.5- O masculino e o feminino: visões ficcionais do passado e do presente-----	76

1.6- Um novo olhar em efeito caleidoscópico-----	83
Síntese do capítulo -----	92
Capítulo V: Leitura: acto de partilha -----	95
1- Apelo à participação da entidade leitora-----	97
Síntese do capítulo -----	110
Capítulo VI: Apontamentos para leituras simbólicas e antropológicas -----	113
1- Símbolo... a ponte entre o Homem e o Cosmos-----	115
2- Práticas Hermenêuticas-----	118
2.1- <i>Hansel e Gretel vs Uma casa muito doce</i> -----	118
2.1.1- À luz do imaginário... Hansel e Gretel: demanda sob a influência do fogo e da imagem arquetípica da mãe-----	118
2.1.2- <i>Uma casa muito doce</i> : uma viagem em direcção ao centro: a unificação de um ser fragmentado-----	121
2.2- <i>O Capuchinho Vermelho vs O gorro vermelho</i> -----	126
2.2.1- <i>Capuchinho Vermelho</i> ... demanda (in)frutífera-----	126
2.2.2- <i>O gorro vermelho</i> ... a dialéctica do Alto na consolidação da força do eu-----	129
2.3- <i>O Patinho Feio vs Nem pato, nem cisne</i> -----	132
2.3.1- Uma leitura de <i>O Patinho Feio</i> à luz da acção regeneradora da água e do poder divino do vento -----	132
2.3.2- <i>Nem pato, nem cisne</i> ... renovação baptismal na anulação de uma aparente alteridade-----	136
2.4- <i>A Gata Borralheira vs Um espelho só meu</i> -----	141
2.4.1- <i>A Gata Borralheira</i> ... a ajuda vinda da mãe, um ser divino antropocómico-----	141
2.4.2- <i>Um espelho só meu</i> ... da opacidade à (quase) nitidez do espelho-	144
2.5- <i>O Príncipe Sapo vs A princesa e o sapo</i> -----	147
2.5.1- <i>O Príncipe Sapo</i> ... sob o signo da metamorfose-----	147
2.5.2- <i>A princesa e o sapo</i> ... (des)ocultar a essência do Ser-----	150
Síntese do capítulo -----	153

Considerações finais -----	155
Bibliografia -----	167
Bibliografia activa-----	169
Bibliografia passiva-----	170
Outros documentos-----	179

Nota introdutória

Este trabalho de dissertação levar-nos-á a urdir uma teia onde se cruzam e entrecruzam a tradição atemporal e universal de contos clássicos dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen com uma contemporaneidade onde, pela voz de Ana Saldanha, a memória de um tempo passado é revisitada e retomada, num ininterrupto processo de reabilitação de sentidos.

Tanto num universo de reconhecimento de consciências passadas, pertencentes a um tempo mítico maravilhoso, como num espaço diegético de captação de temáticas que textualizam relações do quotidiano características da sociedade contemporânea, será solicitada à entidade leitora uma intervenção activa, crítica e cooperante na concretização do texto enquanto objecto estético caracterizado pela sua polissemia e ambivalência semântica.

Ao longo desta dissertação será nosso objectivo apontar algumas linhas possíveis de leitura quer de contos que, pela partilha de determinados valores arquetipais, parecem enformar o inconsciente colectivo de certas comunidades – e estamos a pensar concretamente em textos como: *O Capuchinho Vermelho*, *Hansel e Gretel*, *O Príncipe Sapo*, *A Gata Borralheira*¹ e *O Patinho Feio* de Hans Christian Andersen -, quer das narrativas de potencial recepção juvenil de Ana Saldanha que compõem a colecção «Era uma vez...Outra vez», publicadas pela Editorial Caminho entre os anos 2002 e 2004².

As leituras que apresentaremos nesta reflexão tentarão captar e apreender linhas ideotemáticas que emergem de universos onde se destaca a tradição e/ou a inovação.

Procuraremos evidenciar de que forma essas linhas confluem num mesmo universo diegético e de que modo o presente convive, recupera, clarifica, contesta ou se destaca, pela novidade, dessa tradição literária de um tempo e de uma voz passados.

Para uma melhor compreensão do trabalho desenvolvido, definiremos seis capítulos que pretendem evidenciar um entendimento plural, aberto a um olhar multifacetado, não unívoco, nem estereotipado do *corpus* textual que constitui o nosso objecto de estudo.

Assim, num primeiro capítulo, procuraremos delinear uma sucinta moldura teórica em torno de conceitos constitutivos da teoria literária e da literatura de potencial recepção infanto-juvenil, destacando a imprescindível cooperação e participação da instância receptora que, prevista na génese do texto como leitor modelo, deverá ser capaz de, num processo de «reciclagem» de sentidos, (1) apelar a uma memória da qual faz parte um património literário e cultural, reconhecido sincrónica e diacronicamente por diferentes comunidades interpretativas, (2) reconhecendo referências intertextuais, mais ou menos explícitas, e (3) desenvolvendo leituras plurais do texto que passarão tanto pelo respeito da ontologia do próprio objecto estético, quanto pela aceitação tácita de determinados protocolos de leitura.

¹ Em relação a todos estes contos teremos em conta a matriz alemã, a dos Irmãos Grimm, porém, serão feitas referências pontuais à matriz francesa, a de Charles Perrault, aquando da análise da narrativa *A Gata Borralheira*, no capítulo III do presente trabalho.

² *Um espelho só meu* (Saldanha: 2002a), *O gorro vermelho* (Saldanha: 2002b), *Nem pato, nem cisne* (Saldanha: 2003a), *Uma casa muito doce* (Saldanha: 2003b) e *A princesa e o sapo* (Saldanha: 2004a).

Ainda neste primeiro capítulo e, dada a especificidade da literatura infanto-juvenil, será nosso objectivo realçar a natureza dual do leitor-modelo solicitado por estes universos ficcionais. Tentaremos, de igual modo, dar conta dos benefícios que a referida literatura assume perante a entidade leitora, realçando que, no momento presente, o leitor que o texto convoca parece compelido a entrar num bosque onde já nada é silenciado, mas desvelado na partilha ostensiva de uma nova dimensão ideológica, numa inovadora visão da infância e da adolescência.

O segundo capítulo do trabalho será de ordem metodológica e definirá, com clareza e precisão, o nosso núcleo de reflexão, bem como os objectivos essenciais da presente dissertação.

No capítulo III, procuraremos explicitar linhas de leituras temático-ideológicas, recuperando exclusivamente os contos do passado que compõem o nosso *corpus* textual, realçando fios estruturantes de análise cujos pilares assentarão nos protagonistas, concebidos enquanto alicerces sustentadores do universo diegético; nas estruturas familiares, nas quais aqueles se inserem; num entendimento do masculino e do feminino, pincelando eventuais questões envolvendo a temática dos estereótipos de género e numa perspetivação ideológica do espaço ficcional que dirá, sugerirá e/ou prometerá uma valoração de ordem social, cultural e/ou ética. Constituirá, ainda, nosso intuito demonstrar algumas das estruturas discursivas das quais se socorrem estes contos, bem como trazer à luz a possibilidade de estes mundos facultarem à entidade leitora uma certa catarse de medos e de angústias.

Uma análise detalhada do universo real/possível apresentado pela escrita de Ana Saldanha assumir-se-á como preocupação ao longo do capítulo IV. Neste será delineada uma reflexão que terá como objectivo demonstrar que no presente cidadão-urbano ficcionalizado pela autora parecem ser retomados tópicos, imagens, personagens, motivos já ditos e/ou sugeridos nos prototextos que ela recupera, destacando, porém, que novos ambientes e novas temáticas, mais próximos da realidade situacional da entidade leitora, serão acrescentados à tradição, numa notória linha inovadora que amplificará, enriquecendo, uma herança literária e cultural.

Constituirá, ainda, nosso intuito realçar que as personagens, espaços e vivências que pululam nas obras de Ana Saldanha dotarão o seu mundo ficcional de uma enorme consistência ao nível das emoções e dos afectos, de tal forma que o leitor infantil, juvenil ou mesmo adulto desenvolverá uma relação de empatia ou de antipatia perante o que vai ler, ver, ouvir e/ou sentir como se fizesse parte integrante desses mundos possíveis a que lhe é facultado o acesso.

Para além desta perspetivação temática e ideológica do universo diegético de Ana Saldanha, iremos, ao longo do capítulo V, dar conta das múltiplas estratégias retórico-discursivas utilizadas para despoletar uma maior adesão por parte do leitor perante o objecto literário socialmente construído.

Tentando vislumbrar o mundo secreto e desconhecido que se esconde por detrás das palavras e procurando salientar que, através de processos de simbolização, o Cosmos fala ao Homem, ajudando-o a decifrar as suas linhas de leitura, optaremos por, no decurso do último e VI capítulo, desenvolver uma análise imagético-simbólica de todos os textos que constituem o nosso objecto de estudo. Fá-lo-emos, essencialmente, à luz do tópico da viagem em direcção a um Centro unificador de que nos fala Mircea Eliade e recorrendo aos quatro elementos vitais: Água, Terra, Ar e Fogo apontados por Gaston Bachelard, tentando destacar que estes elementos poderão exercer uma influência determinante nos percursos antropológicos a encetar pelos protagonistas. Será também nosso objectivo, neste capítulo, perceber se a demanda que aqueles empreenderão, cumprirá ou não os objectivos de uma jornada bem sucedida.

Este trabalho de dissertação procurará, deste modo, oferecer aos seus leitores a visão poliédrica de um universo possível ficcionalizado por Ana Saldanha que, recuperando e revisitando um tempo literário passado, nos brindará com um inovador microcosmos social que, pela apresentação de vivências familiares e/ou escolares muito próximas do seu receptor preferencial, permitirá a imersão num mundo de emoções e de afectos, constantemente enriquecedor e surpreendente tanto pelo que diz, mas também pela forma como o faz ou simplesmente sugere.

Capítulo I

Teoria literária e literatura infanto-juvenil

«(...) A literatura infantil, quer oral quer escrita, tem desempenhado uma função relevantíssima, atendendo aos seus destinatários, na modelização do mundo, na construção dos universos simbólicos, na convalidação de sistemas de crenças e valores.» (Aguiar e Silva, 1981: 14)

1- Protocolos de leitura

«Pensar que los textos describen la realidad es una de las ingenuidades más recalcitrantes que se dan en la consideración de la literatura. La realidad de los textos es siempre constituida por ellos y, por lo tanto, una reacción a la realidad.» (Iser, 1989a: 136)

«Ao entrarmos no bosque, temos que ter em mente que ele não é só para nós. Não o podemos usar para nele revermos vivências pessoais. O bosque não é um “jardim privado”.» (Eco, 1995: 16)

O discurso literário apresenta à entidade receptora consideráveis peculiaridades que o diferenciam de forma cabal do discurso científico e/ou utilitário. Na verdade, a comunicação literária rege-se por determinadas regras pragmáticas que lhe são específicas, nomeadamente a que se reporta ao princípio da ficcionalidade de que nos fala Siegfried Schmidt (1987: 203-204).

Segundo este autor, «(...) [a] todos los participantes en la comunicación estética rige la instrucción de actuar tendente a obtener de ellos que de entrada no juzguen los objetos de comunicación interpretables referencialmente o sus constituyentes según criterios de verdad como verdadero/falso.» (Schmidt, 1987: 203).

Na realidade, os actos de linguagem decorrentes da comunicação estético-literária não são passíveis de uma leitura segundo uma lógica aléctica, uma vez que a relação entre o mundo possível do texto e a realidade empírica e histórico-factual não se estabelece com base numa relação de fidelidade especular, o que não implica, todavia, uma total ruptura semântica com esse mundo empírico.

Nesta linha de pensamento, Aguiar e Silva (1993: 251) reitera que «a ficcionalidade (...) nunca se funda numa *relação de identidade* ou numa *relação de exclusão mútua* com o mundo empírico, mas sim numa *relação de implicação* (...)»

Assim, todos os objectos e referentes textuais não podem ser julgados segundo critérios de verdade/falsidade num processo de correspondência com a realidade empírica e histórico-factual, mas sim em função do mundo possível criado pelo texto³. O mundo do texto não é um mundo real, mas um mundo autónomo, contrafactual ou não factual⁴ (Aguiar e Silva, 1993: 201).

³ Como afirma Sánchez Corral (2003: 176), «La obra literaria ni imita a la naturaleza ni es una copia de la realidad: funda su propia realidad a través de las palabras.»

⁴ Esta ausência de referencialidade obriga, também, o leitor a pensar o autor como «(...) uma entidade ficcional, uma construção imaginária, que mantém com o autor empírico e histórico relações complexas e multívocas, que podem ir do tipo marcadamente isomórfico ao tipo marcadamente heteromórfico (Aguiar e Silva, 1993: 223), pois, a ficcionalidade manifesta-se ao nível dos referentes textuais, mas também ao nível enunciativo.

No entanto, o contexto não pode ser excluído⁵, uma vez que o texto literário não constitui uma entidade automórfica, nem autotélica (Aguiar e Silva, 2002: 220). Na perspectiva deste mesmo autor (Aguiar e Silva, 1993: 578), a ideia de que o co-texto se desvincula de um contexto representa uma miragem e uma inexactidão características de uma concepção formalista de clausura do texto literário. A metáfora da muralha referida por Aguiar e Silva (1987: 19) entre o que está *dentro* e o que está *fora* parece ter sido derrubada a partir do momento em que texto e contexto se converteram «(...) em termos e conceitos fundamentais e indissociáveis na descrição e na análise da semiose e da textualidade literárias.» (Aguiar e Silva, 1987: 20).⁶

Ainda a propósito da relação co-texto/contexto, Reis & Lopes (1994: 78) alegam que «(...) o texto não pode ser dissociado desse contexto amplo em que se inscreve, dado que a vertente comunicativo-pragmática é um factor constitutivo da própria textualidade.»

Todavia, ao ler o texto, a entidade receptora não pode ler as asserções nele propostas com se fossem uma cópia especular da realidade empírica, «(...) aceitando, em contrapartida, convenções, normas e valores que são válidos e pertinentes, num determinado momento histórico, no âmbito da interacção estética.» (Aguiar e Silva, 2002: 90).

A relação do texto com o contexto não é imediata, mas mediata⁷ e é pelo facto de esta relação assentar numa pseudo-referencialidade que os actos de fala que a comunicação estética concretiza são indirectos (Van Dijk, 1987: 184), visto que não exigem uma acção por parte do outro, não exigem um determinado conteúdo semântico (Van Dijk, 1987: 192).

No entender de Van Dijk (1987: 180,185), os relatos subjacentes ao texto literário são, efectivamente, *quase asserções*, uma vez que as condições de verdade não são satisfeitas, as asserções não são verdadeiras no mundo real e, por esse motivo, «(...) no deben ser consideradas en serio como información relevante para la interacción dentro del mundo real y el contexto comunicativo.»

A relação dialógica entre o texto e o contexto, a correlação semântica do mundo possível do texto com o real, apesar de obedecer ao protocolo da ficcionalidade, permite a modelização dos *realia* e, como afirma Fernando Azevedo (2006: 40), suscita «(...) nos seus

⁵ Esta consideração não implica que o texto literário se esgote nos seus contextos de produção/recepção, pois se tal acontecesse a liberdade semiótica do leitor estaria condenada à narcotização.

⁶ «Na sua origem, na sua organização e na sua funcionalidade, o *co-texto* pressupõe necessariamente o adequado *contexto* – um contexto que compreende uma *enciclopédia*, uma *semântica extensional*, o *léxico* e a *gramática* de uma língua histórica, o *alfabeto* e o *código* do sistema literário, o *intertexto*, etc.» (Aguiar e Silva, 1993: 597).

⁷ As expressões deícticas de pessoa, de tempo, de lugar, por exemplo, não podem ser encaradas numa relação de referencialidade imediata. Cf. Aguiar e Silva (1993: 201).

leitores uma modificação substancial dos seus ambientes cognitivos, acarretando importantes e significativos efeitos perlocutivos.»⁸

O texto literário, enquanto objecto da comunicação literária, obedece, também, ao protocolo da polifuncionalidade⁹, o que possibilita a emergência potencial de uma multiplicidade de leituras, reforçando a capacidade polissémica e plurissignificativa do próprio objecto estético.

Efectivamente, a literatura tem a capacidade de modelizar o mundo, assumindo uma capacidade de intervenção, embora indirecta, sobre o mundo empírico e histórico-factual. A literatura medeia a relação do homem com o meio que o envolve e apresentando-lhe, sob um prisma humanista, a multiplicidade de paisagens que definem e caracterizam esse meio; permite, pela concretização de determinados mundos possíveis, sugerir aos seus leitores uma modificação dos seus ambientes cognitivos.

É a competência literária, capacidade que, no entender de Mendoza Fillola (1999: 29), não é inata, mas aprofundada pela leitura¹⁰, que (1) consciencializa a entidade leitora da pseudo-referencialidade subjacente à relação co-texto/contexto, (2) a sensibiliza para a necessidade de atentar, por exemplo, na carga ideológica do objecto estético e (3) lhe transmite a sensibilidade de que, num texto literário, todos os elementos se concatenam numa complexa rede produtora de significados, não havendo, por isso, qualquer informação que possa ser considerada suplementar ou excedentária (Lotman, 1978).

Além disso, a competência literária permite que a entidade leitora se consciencialize da plurissignificação dos elementos textuais e da constante actualização da novidade semiótica no objecto estético.

De facto, um texto literário define-se pela sua natureza polifónica e pluri-isotópica, alheia a sentidos unívocos e referenciais.

É este seu carácter polissémico e plurissignificativo, é a sua capacidade de estabelecer relações mediatas com a realidade empírica e histórico-factual que permite, na nossa perspectiva, encarar o texto literário tanto na sua vertente lúdica e de fruição estética, como na sua vertente de objecto comunicacional, concretizador de actos de linguagem específicos capazes de originar uma modificação dos ambientes cognitivos dos seus receptores.

⁸ Schmidt (1987: 206) sugere que a regra F «(...) no excluye que una serie de aserciones contenidas en los textos literarios o partes enteras de mundos textuales puedan muy bien ser puestas en relación con el marco de referencia de la realidad de experiencia de los receptores (...)».

⁹ Cf. Siegfried Schmidt (1987: 210-212).

¹⁰ Espontaneamente «(...) no se trataba de una capacidad exclusivamente innata, sino que su creación y desarrollo dependían en gran medida de la experiencia resultante de los actos de comunicación literaria (...)» (Mendoza Fillola, 1999: 29).

O emissor e o receptor estabelecem um pacto enunciativo, aceitam as regras de um jogo libertador. O leitor / receptor adere aos jogos simbólicos e metafóricos que o mundo do texto lhe propõe, universo portador de regras muito próprias e diferentes das do mundo quotidiano¹¹.

O texto literário convida a uma aventura, a uma viagem de busca do(s) sentido(s) oculto(s), mas para que tal “demanda” possa ser possível, o objecto estético deve apresentar-se como uma estrutura aberta, apelativa e enigmática (Sánchez Corral, 1999: 109).¹²

Segundo este mesmo autor (Sánchez Corral, 1999: 96), as consequências da entrada no discurso ficcional da literatura infantil assemelham-se às que ocorreram quando Alice decidiu cruzar o espelho e passar para o outro lado: o leitor depara-se com um universo que não mantém uma relação de estrita osmose com o mundo empírico e histórico-factual.

A obra literária não se apresenta como um reflexo da realidade que nos circunda, mas como ficção, cujas regras de adesão possibilitam uma experiência, em larga medida, marcada pelo prazer. O processo de leitura é, no nosso entender, um jogo¹³ e esta perspectiva apela indubitavelmente a uma participação activa e consciente por parte da instância receptora.

¹¹ A este propósito Sánchez Corral (1999: 92) refere que «(...) el enunciador invita al enunciatario a entrar en un espacio nuevo, a desplazarse desde el «aquí» al «allá», a vivir las sensaciones de un tiempo subjetivo intenso y apasionado.»

¹² Em relação a esta temática, Umberto Eco (1989) aborda a noção de obra aberta. Esta concepção do texto literário como “obra aberta” proporciona aos leitores, no entender de Fernando Azevedo (1995: 30), «(...) um espaço de liberdade, deixando de os aprisionar a um determinismo que (...) lhes prescrevia o *único* modo correcto e possível de construir o significado da obra fruída.»

¹³ Na perspectiva de Manuel Bragança dos Santos (2002: 168), «ao intérprete (ouvinte/leitor) cabe lançar-se à obra, construir similaridades, estabelecer relações, sobrepor imagens, participar, enfim, de um jogo que sobretudo é lúdico.»

2- Os lugares da comunicação literária de potencial recepção leitora infantil e juvenil

«Ler consiste em reunir textos. Constitui uma actividade construtiva, uma espécie de escrita.» (Scholes, 1991: 26)

«A leitura recorda-nos que todos os textos terminam numa página em branco e que aquilo que obtemos de cada texto é exactamente compensado por aquilo que damos.» (Scholes, 1991: 35)

2.1- O dinamismo hermenêutico da entidade leitora

«(...) o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem a escrita.» (Barthes, 1987: 53)

Num imenso e complexo tabuleiro de xadrez, o leitor e o texto assumem-se como peças fundamentais num jogo de descoberta hermenêutico. O texto não funciona por si mesmo¹⁴, necessitando de ser actualizado, numa relação dialéctica, pelas vertentes produtiva e receptiva (Sánchez Corral, 1999: 106)¹⁵. No entanto, o leitor convocado pelo texto não é um leitor de senso comum, não é o leitor de fácil satisfação, de que nos fala Umberto Eco (2003: 229-230), mas sim um leitor a que o mesmo autor (Eco, 2003: 228) apelida de leitor semiótico ou estético. O texto literário não pretende ter como companheiro de viagem um leitor gastronómico, um leitor cuja capacidade de compreensão e de interpretação se situe num nível de análise literal e superficial. O leitor convocado pela obra literária é uma entidade capaz de aceder à estrutura profunda, metafórica e simbólica do próprio artefacto verbal¹⁶.

Segundo Umberto Eco (2003: 234), «é inútil ocultar-se que não é o autor mas o texto que privilegia o leitor intertextual em detrimento do ingénuo.»

À semelhança de um estratega militar, que prevê os movimentos do seu adversário, também o movimento generativo de um texto «(...) signifie mettre en oeuvre une stratégie dont font partie des prévisions des mouvements de l'autre (...)» (Eco, 1985: 65). O leitor- modelo concebido pelo autor deverá ser aquele que é capaz de «(...) coopérer à l'actualisation textuelle

¹⁴ Segundo Eco (1995: 9), o texto assume-se como uma máquina preguiçosa que necessita da cooperação do leitor.

¹⁵ Segundo Iser (1987: 242), «(...) los textos en cuanto «objetos culturales» necesitan del sujeto (...)».

¹⁶ O leitor, a que nos referimos, associa-se a uma leitura de fruição e não a uma leitura de consumo. Aguiar e Silva (2002: 70) diz-nos que «a leitura de *consumo* contrapõe-se à leitura de *fruição*, isto é, a uma leitura que co-envolve a apreciação e a valorização *estéticas* das propriedades e qualidades *artísticas* dos textos.»

de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement.» (Eco, 1985: 68).

É este sujeito cognoscente que, assumindo uma faceta dinâmica e abandonando uma imagem de consumidor passivo (Aguiar e Silva, 1993: 300), faz com que a obra literária se desvincule do rótulo de mero artefacto amorfo e desprovido de vida. O leitor, como co-criador do universo textual, imprime ao texto o sopro vital¹⁷ e é coagido a iniciar uma aventura enunciativa que, segundo Sánchez Corral (2003: 171), o impede de manter um estado de inércia.¹⁸

A própria obra literária, enquanto objecto cultural, convida o leitor a ter uma actividade de intensa cooperação interpretativa¹⁹, participação esta que transcenderá a simples leitura (Colomer, 1998: 285), porém, emerge sempre a necessidade da aceitação tácita de um pacto ficcional entre a instância leitora e a obra de ficção (Eco, 1995: 81).

Efectivamente, a emergência desta figura aparece vinculada às Teorias da Estética da Recepção, afirmando um dos seus principais mentores, Wolfgang Iser (1989a: 139), que o texto deixa espaços vazios que possibilitam o jogo interpretativo e que garantem o envolvimento por parte do leitor. A indeterminação da obra literária, a ambiguidade que a caracteriza, os obstáculos que ela proporciona, as marcas de estranhamento com as quais o leitor se depara, a utilização inusitada da linguagem vão obrigar o sujeito a desautomatizar o seu olhar²⁰. É o preenchimento dos vazios discursivos, dos espaços em branco que activará a dinâmica do jogo, que fomentará a cooperação interpretativa, a actividade criativa e construtora, a faculdade

¹⁷ O (s) significado(s) do texto literário é (são) produzido(s) na *transacção* do leitor com o texto, no *diálogo* que se estabelece entre o leitor e o texto, no jogo das perguntas que o leitor formula ao texto e das respostas que o texto vai proporcionando ao leitor» (Aguiar e Silva, 2002: 91).

¹⁸ Para interagir com o texto é necessário que o leitor conheça quer o Sistema Modelizante Primário, quer o Sistema Modelizante Secundário (as línguas naturais são concebidos como «(...) *sistemas modelizantes primários* e os sistemas semióticos culturais (arte, religião, mito, folclore, etc), que se instituem, se organizam e desenvolvem sobre sistemas modelizantes primários [são concebidos], como *sistemas modelizantes secundários* (...)» (Aguiar e Silva, 1993: 95).

O leitor deve, desta forma, conhecer imperativamente a língua em que está redigido o texto, mas deve atentar nos códigos e convenções a ele subjacentes, nomeadamente no policódigo literário (código fónico-rítmico, código métrico, código estilístico, código técnico-compositivo, código semântico-pragmático) (Aguiar e Silva, 2002: 58-61). O texto é, afinal, e recorrendo a uma dicotomia saussuriana, uma «parole» (concretização material, individual) de uma «langue» (entidade colectiva social, partilhada por uma comunidade). Saussure diz-nos, com efeito, que a língua é da ordem do social e do essencial, ao passo que a fala se reporta ao individual e ao que é acessório e mais ou menos accidental. «A língua não é uma função do sujeito falante, é o produto que o indivíduo regista passivamente (...) A fala é, pelo contrário, um acto individual da vontade e da inteligência (...)» (Saussure, 1992: 41).

¹⁹ Segundo Sánchez Corral (1999: 105), a produção textual só é concebida mediante a operação significativa da leitura.

²⁰ O olhar atento da instância receptora é solicitado «(...) porque el escritor le ofrece al niño una percepción insólita de la realidad, desautomatizando las formas de las palabras y los conceptos que éstas transportan, deformando o dislocando semánticamente las expresiones: el receptor, entonces, recibe imágenes nuevas, imprevisibles, distintas de las percepciones triviales de la vida cotidiana.» (Sánchez Corral, 1999: 100).

imaginativa da entidade leitora, potenciando e promovendo a sua liberdade semiótica e prolongando o prazer estético que o texto possibilita.²¹

É, indubitavelmente, a componente vazia do texto, o seu grau de indeterminação que funciona como a porta de entrada para o leitor e como condição essencial para que o objecto estético se realize (Iser, 1989a: 139, 146), assumindo-se, também, como condição de comunicação elementar (Iser, 1987: 289).²²

Este leitor ideal, a que temos aludido, é uma entidade construída pelo texto (Iser, 1987: 55), é uma ficção (Iser, 1987: 58), é uma entidade prevista pelo autor²³ que se funda na estrutura do próprio texto (Iser, 1987: 64) e que se assume como capaz de cooperar na actualização textual²⁴. Aliás, e utilizando uma metáfora de Eco (1995), o bosque percorrido pelo leitor é iluminado por pistas, por indícios e por semáforos deixados no e pelo próprio texto, sendo este concebido como um conjunto de sinais (Iser, 1989b: 156).

Sánchez Corral diz-nos que «(...) las estrategias textuales (...) consisten en “instrucciones de uso” para guiar el itinerario de nuestra lectura.» (1999: 105). Cabe, assim, ao leitor descobrir, ao longo do seu percurso interpretativo, essas instruções e seguir as pegadas imprimidas pelo e no texto²⁵. Este vive da fusão de horizontes de expectativas e é mediante estas que o leitor realiza um trabalho de complementação das estratégias sugeridas pelo esquema textual (García Berrio, 1989: 224).²⁶

²¹ A este propósito Iser (1989b: 150) diz-nos que é o não dito que introduz o leitor na acção. Segundo o mesmo autor (Iser, 1987: 263), «(...) los pasajes vacíos que como determinados espacios en blanco marcan enclaves en el texto, y de esta manera se ofrecen así a ser ocupados por el lector.» García Berrio (1989: 228), por seu turno, refere que os brancos discursivos promovem a construção de sentido por parte do leitor, opinião corroborada por Francesca Blockeel (2001: 139) que afirma que «(...) o leitor envolvido é implicado na narrativa porque lhe cabe a tarefa (...) de encher os vazios de informação do texto.» Cf. Umberto Eco (1989).

²² Segundo Iser (1989a: 138), os lugares vazios de um texto literário não se assumem como um defeito, constituindo um ponto de apoio essencial para a sua efectividade. Na mesma perspectiva, Luiz Lima (2002: 26) afirma que «os lugares vazios (...) apresentam a estrutura do texto literário como uma articulação com furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação. A decodificação diz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa.»

²³ Na perspectiva de Umberto Eco, o leitor-modelo resume-se a uma série de comportamentos interpretativos previstos pelo texto, estratégias de construção retórico-discursivas promotoras de um determinado tipo de comportamento por parte do leitor. «Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (...), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel.» (Eco, 1985: 77).

Teresa Colomer (1998: 82) alega, a este propósito, que «(...) el texto implica un «lector modelo», pero lo prevé como un «lector cooperativo», y, en esta anticipación, el autor ha escogido desde una lengua, una enciclopedia, un género o un léxico, hasta una competencia interpretativa que no solo se presupone, sino que el texto se encarga de construir a través de sus pistas.»

²⁴ Saliente-se que «la coopération textuelle est un phénomène qui se réalise, nous le répétons, entre deux stratégies discursives et non pas entre deux sujets individuels.» (Eco, 1985: 78).

²⁵ «(...) la estructura de un texto está construída para que el lector, en el proceso de lectura, se dedique constantemente a buscar la clave.» (Iser, 1989a: 145)

²⁶ A propósito do diálogo texto/leitor, Mendoza Fillola (1999: 17) advoga que «el texto tiene una existencia virtual, de tal modo que un texto sólo se desarrolla mediante el acto personal y voluntario de un lector que interacciona con el para restablecer sus significados (...)».

Segundo Teresa Colomer (1995: 12), a entidade receptora deve aceitar o jogo previsto pelo autor e aprender a seguir os elementos metadiscursivos que lhe facultam as pistas necessárias para interpretar a obra. «De esta manera, el lector ha de saber entender las voces orquestadas en el interior de la obra y «vivir» entre ellas.» (Colomer, 1995: 12).

O leitor deve assimilar os mecanismos cognitivos necessários para apreender o (s) significado (s) que o texto liberta.

No entanto, poderá contar com a ajuda do autor que, para ajudar o leitor na sua aventura hermenêutica, põe em prática uma série de estratégias retórico-discursivas que promovem precisamente essa adesão efectiva e afectiva por parte do leitor: o *suspense* da história, o dinamismo da acção, a presença do diálogo e das personagens, os efeitos humorísticos (Sánchez Corral, 1999: 107), entre outras estratégias.²⁷

O texto obriga o leitor a decidir, a actualizar o que é sugerido²⁸ porque, e contrariamente ao discurso científico e/ou utilitário pautado pela univocidade, o discurso literário possibilita uma pluralidade de leituras, associando-se, no entender de Aguiar e Silva (1993: 658), a uma multivalência significativa. De facto, a linguagem literária não poderia conduzir à estereotipia, ao lugar comum previamente definido, uma vez que o próprio texto é «(...) um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.» (Barthes, 1987: 51-52). É o carácter plurissignificativo e polissémico do texto literário que proporciona, como anteriormente aludimos, «(...) um goce infinito.» (Sánchez Corral, 1999: 108).

Todavia, a liberdade interpretativa que é conferida ao leitor no processo de negociação, de desocultação e de percepção de sentidos não é aleatória pois, apesar das leituras diferenciadas que a obra possibilita, ela não permite qualquer leitura ou, como nos diz Aguiar e Silva (1993: 35), leituras em número ilimitado ou de natureza arbitrária. O texto incita o leitor a agir, no entanto, o seu processo de leitura é orientado e controlado para que não incorra numa atitude de anarquismo hermenêutico²⁹.

²⁷ De acordo com Eco (1995: 66), o passeio inferencial da entidade leitora é determinado pelo autor que promove técnicas de lentidão e de abrandamento que obrigam o leitor a fruir o texto: «(...) a abundância de descrições, a minúcia dos pormenores na narração não são tanto um artifício de representação, como uma estratégia destinada a abrandar o tempo de leitura, até o leitor ganhar o ritmo que o autor crê necessário à fruição do texto.» Iser (1989a: 140), por seu lado, delinea algumas técnicas indutoras de uma maior participação da entidade leitora; a saber, o efeito de «suspense» e a introdução de novas personagens que permitem que sejam estabelecidas novas relações entre o conhecido e situações inovadoras e imprevistas.

²⁸ Segundo Fernando Azevedo (1995: 46), «(...) enquanto construções arquitectadas por um autor, os textos produzidos com finalidades estéticas não fornecem explicitamente toda a informação; pelo contrário, socorrendo-se de uma rede subtil de sinais elocutórios e de artifícios semântico-pragmáticos, os textos apelam ao leitor para que, com base nas pressuposições, nas promessas, nas implicações e nos subentendidos por ele sugeridos, actualize o estado de coisas potencialmente apresentado.»

²⁹ Ainda em relação ao tópico do respeito pela ontologia do texto, Umberto Eco (2003:13) refere que «a leitura das obras literárias obriga-nos a um exercício da fidelidade e do respeito na liberdade de interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica dos nossos dias, pela qual de uma obra literária se pode fazer o que se quiser, lendo nela o que

Temos vindo a referir a necessidade do estabelecimento de uma relação dialógica entre a «(...)instância emissora (configurada no texto) e o(s) leitor(es) / intérprete(s) [do] processo semiótico» (Azevedo, 1995: 30), porém, é imperativo sublinhar que, num universo ficcional de potencial recepção infanto-juvenil, se prevê sempre um duplo leitor-modelo: um leitor-modelo criança e um leitor-modelo adulto, leitores estes com capacidade de interacção diferenciada com textos.

2.1.1- Leitor-modelo de natureza dual num potencial universo de recepção infanto-juvenil

«O escritor para crianças é talvez o único a quem se pede que se dirija a um público em particular e ao mesmo tempo que agrade a outro.»
(Zohar Shavit, 2003: 64)

Zohar Shavit afirma que «(...) o texto ambivalente tem dois leitores implícitos: um pseudodestinatário e um destinatário real (...)», alegando que «não se espera que a criança, que é o leitor oficial do texto, realize [o mesmo] na sua totalidade, sendo muito mais uma desculpa para o texto do que o seu genuíno destinatário.» (Shavit, 2003: 105)³⁰

No nosso entender, apesar de a criança³¹ se apresentar como instância receptiva com (1) uma incipiente experiência vital, (2) reduzida experiência de acção e de interacção com textos; (3) uma básica competência enciclopédica³² e (4) uma competência literária que é necessário desenvolver, ela não se reduz a uma *desculpa* para que o texto se realize.³³

nos sugerirem os nossos impulsos mais incontroláveis. Não é verdade. As obras literárias convidam-nos à liberdade de interpretação porque nos propõem um discurso a partir dos inúmeros planos de leitura e nos colocam perante as ambiguidades da linguagem e da vida. Mas para podermos avançar neste jogo, pelo qual cada geração lê as obras literárias de maneira diferente, temos de ser movidos por um profundo respeito em relação ao que denominei algures por intenção do texto.»

³⁰ A propósito do(s) destinatário(s) previsto(s) pelo texto, cf. Ana Saldanha (2005c: 22-27).

³¹ Jack Zipes (2002: 40) aponta que a criança e a infância são construções sociais determinadas por condições socioeconómicas, com significados diversificados em diferentes culturas. A este propósito, cf. Hugh Cunningham (1995).

³² É a competência enciclopédica que permite ao leitor aceder a um vasto conjunto de conhecimentos.

Assinalamos que no acto de cooperação com o texto, e tendo bem presente uma série de passagens cooperativas enunciadas por Umberto Eco (1985: 96-106), a entidade leitora poderá recorrer a um dicionário de base, a regras de co-referência (que lhe permitem apreender expressões deícticas e anafóricas), a seleções contextuais e circunstanciais (o leitor acede às diferentes representações de um lexema em diferentes contextos), à hipercodificação retórica e estilística (que lhe permite, por exemplo, partindo de a expressão 'Era uma vez', ser capaz de perceber que os acontecimentos de que se fala se situam numa época não definida ou que o emissor quer contar uma história imaginária), a inferências baseadas em quadros comuns, a inferências baseadas em quadros intertextuais, podendo recorrer, também, à hipercodificação ideológica .

Segundo Fernando Azevedo, é a nossa enciclopédia que nos configura como leitores únicos e originais. A construção do significado do texto é mediada por essa competência, sendo que «(...) qualquer leitura contribui para a fecundação e a reorganização da sua "enciclopédia", a qual, por sua vez, condicionará todas as leituras subsequentes (...)» (Azevedo, 1995: 33).

Julgamos nós que a criança possui já uma sensibilidade que lhe permite (1) estar atenta a jogos prosódicos, rimáticos, melódicos, onomatopáicos; (2) ser invadida por uma sensação de estranhamento perante associações inusitadas de vocábulos; (3) atentar nas diferentes disposições gráficas das frases na página; no tamanho e na cor das letras; (4) ser sensível à relação que se estabelece entre o texto icónico e o texto verbal; (5) atentar nos contrastes cromáticos; (6) identificar algumas categorias do texto narrativo (personagens, espaço, tempo); (7) perceber que há, na diegese, intervenientes bons e maus; (8) memorizar pequenas sequências narrativas; (9) recontar a história que ouviu ou fazer uma ilustração da mesma, não se assumindo, deste modo, como um ouvinte/leitor passivo³⁴.

Corroboramos, todavia, a posição de Teresa Colomer (1998: 297) quando advoga a necessidade da figura do narrador. Este assume-se como a figura que se coloca ao lado do leitor para o ajudar na exploração do texto e para o orientar no processo de distanciamento, recordando-lhe que está perante um objecto construído socialmente.³⁵

Um potencial leitor de literatura infantil, embora seja capaz de atentar e de ser sensível a determinadas estratégias verbais e icónicas, precisa da ajuda de um mediador adulto³⁶ para aceder de forma mais eficaz ao texto.

No âmbito da literatura juvenil, a competência do leitor já está mais desenvolvida e ele parece já ser capaz de, tal como nos diz Teresa Colomer (1998: 285), avançar de uma interpretação literal do texto em direcção à desocultação de significados polivalentes, ao apelo a referências intertextuais, oriundas da tradição oral (dos contadores de histórias) e ao jogo metaliterário. Privilegia-se a bagagem cultural do leitor, apela-se à sua competência interpretativa e à sua capacidade de descoberta de jogos simbólicos.

³³ Será necessário realçar que, no nosso entender, há leitores adultos que manifestam, também, uma reduzida capacidade de interacção com textos e uma diminuta competência enciclopédica. Um nível étario elevado não implica, numa relação de causa-efeito, um percurso interpretativo característico de um leitor crítico. Há leitores adultos que desenvolvem um processo de leitura ingénuo e gastronómico, associado, por exemplo, a textos com características típicas de uma literatura de massas.

³⁴ Na nossa perspectiva, a criança participa de um ludismo interpretativo, brinca com as palavras e com os sons, desconstrói sequências narrativas para depois proceder a novas associações, fazendo com que a palavra assuma a sua força ilocutiva e a sua capacidade perlocutiva.

³⁵ A este respeito Umberto Eco (1985: 151) diz-nos, também, que «(...) sa promenade [celle du lecteur] est dirigée et déterminée par le texte (...)».

³⁶ Segundo Pedro Cerrillo (2006: 35-36), o mediador funciona como a ponte entre os livros e os primeiros leitores, facilitando o diálogo entre estes, pois parece ser ele, e não a criança, o primeiro leitor da Literatura Infantil. A figura do mediador deverá fomentar estratégias promotoras da leitura, passando, também, a sua intervenção pela escolha dessas mesmas leituras.

Cf. Funções dos mediadores e requisitos que esta figura deve cumprir para realizar com eficácia e com rigor as suas funções (Cerrillo, 2006: 37-38).

Em relação à temática dos mediadores, cf. Glória Bastos (1999: 284-296).

Na verdade, cremos que um leitor de literatura juvenil é capaz de aceder à estrutura profunda do texto e de desvendar alguns dos sentidos ocultos que, muitas vezes, se enredam numa magnífica manta de associações, de símbolos, de metáforas e de impressões sinestésicas, ao contrário do que acontecerá com um leitor com pouca experiência de interacção com textos que percorra o universo textual solitariamente.

É um leitor de literatura juvenil que, assumindo o papel de leitor cooperativo, poderá (1) detectar ecos intertextuais que fazem parte da memória do sistema literário; (2) solucionar enigmas / desafios textuais; (3) apreender o sentido metafórico de expressões idiomáticas e/ou de aforismos populares; (4) ser sensível à polissemia e à plurissignificação vocabular; (5) reconhecer indícios textuais; (6) ser capaz de optar por um dos potenciais finais alternativos propostos pelo texto; (7) captar a presença de notas humorísticas ou irónicas; (8) aderir a uma atmosfera promotora do *suspense*; (9) perceber diferentes técnicas de organização do tempo do discurso (analepses, prolepses, por exemplo); (10) ser capaz de detectar elementos parodísticos ou burlescos; (11) perceber a significação dos jogos fónicos, melódicos ou morfo-sintácticos; (12) reconhecer que o texto promove a utilização de diversos registos de língua; (13) apreender a sugestividade da pontuação, do uso das maiúsculas; (14) compreender estratégias retórico-discursivas que passam quer pela toponímia, quer pela onomástica; (15) ser capaz de perceber que, apesar da aparente osmose entre os mundos possíveis do texto e o mundo empírico e histórico-factual, o texto obedece ao protocolo da ficcionalidade.³⁷

Consideramos que há, de facto, diferenças entre os comportamentos interpretativos de um leitor infantil e os de um leitor juvenil porque, embora aquele não se limite a exercitar uma interpretação literal do objecto artístico, ficando por um nível intermédio de análise, necessita da ajuda e da orientação de um mediador experiente, no seu passeio pelos bosques da ficção, para aceder à estrutura profunda do texto. Além do mais, o nível etário de uma potencial entidade receptora infantil e o conhecimento que tem do mundo empírico e histórico-factual, e particularmente o reduzido domínio dos quadros de referência intertextuais, não lhe permitirão, julgamos nós, compreender em toda a amplitude, as dimensões ideológicas subjacentes ao texto.

Será importante evidenciar que, na nossa perspectiva, todas as competências que se reportam à interacção com a obra literária sofrem um processo de aperfeiçoamento à medida que a entidade leitora contacta com textos de reconhecido valor estético, pois são estes que lhe permitem apreciar a riqueza do texto nas suas múltiplas potencialidades. Aliás, a literatura representa uma «mais-valia» para a entidade receptora, pois, ao interagir com o texto, mobilizará e expandirá, segundo Nobile (1992: 19-20), uma memória cognitiva e cultural.

³⁷ Ainda em relação à atitude adoptada pelo leitor, Armindo Mesquita (s/d) diz que o leitor descodifica, identifica estruturas convencionais ou características da tipologia textual, activa estratégias de leitura (construção, reelaboração ou rectificação de hipóteses e de antecipações ao que o texto apresenta), estabelece inferências e suposições, busca correlações lógicas, textuais, culturais, reconhece as explicitações do texto, confirma as suas hipóteses ou suposições. Realça, ainda, que, no processo de recepção literária, é preciso ter em conta a necessidade de activar conhecimentos metaliterários e de estabelecer correlações de diverso signo cultural.

2.2- Memória cultural activa

«Uma palavra é um subtil búzio em que rumorejam várias as vozes dos séculos e, por isso, na origem, na história e nas vicissitudes semânticas das palavras, encontra o escritor recônditos fios para a complexa teia – o *textus*- que vai urdindo.» (Aguiar e Silva, 1993: 659-660)

«O passado realmente existiu, mas hoje só podemos “conhecer” esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário.» (Hutcheon, 1991: 168)

Esta memória cultural, à qual o leitor apela, engloba um conjunto de textos que, ao enformarem um património a que as gerações/comunidades interpretativas sincrónica e diacronicamente outorgaram prestígio, modelam as formas de agir e de ser do eu. É esta memória que lhe permite fruir o texto e detectar nele, por exemplo, ecos do passado.

Há, efectivamente, determinadas narrativas de potencial recepção leitora infanto-juvenil, originárias da tradição popular oral, que fazem parte deste património cultural. Apontaremos, como exemplos desta herança literária, os contos dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen que, tendo a sua origem na oralidade anónima, nos apresentam um mundo possível caracterizado por «(...)marcas semânticas da excepcionalidade, do enigma, do insólito e do sortilégio(...)» (Aguiar e Silva, 1981: 12) e, mesmo que a entidade leitora evidencie uma reduzida competência enciclopédica, o contacto, muitas vezes embrionário, com a já referida literatura tradicional oral, faz com que, perante este mundo contrafactual, o dos contos maravilhosos, desenvolva, com a ajuda do texto e das entidades por ele criadas, novas aventuras hermenêuticas que permitirão a decifração de enigmas e a desocultação de significados, muitas vezes, ambivalentes.

São estes contos maravilhosos que adquiriram o estatuto de relevância literária e cultural e que constituindo, julgamos nós, marcos de referência comuns, assumem importância indiscutível na construção de uma certa vivência para a infância. Este património de textos assume-se como atemporal, inesgotável e resistente ao Tempo, enformando o inconsciente individual e colectivo³⁸ das entidades leitoras que com eles contactam.³⁹

Estas narrativas que um potencial receptor de literatura infanto-juvenil, mobilizando o seu conhecimento da memória do sistema literário, reconhece, quando recuperadas e reescritas,

³⁸ Mendoza Fillola (1999: 14) diz-nos, também, que há determinados textos literários que fazem parte do inconsciente cultural colectivo e Teresa Colomer (1999: 72) afirma que os contos de cariz popular fazem parte do imaginário colectivo de uma sociedade.

³⁹ Na perspectiva de Teresa Colomer (2002: 156-157), «los cuentos populares y algunas narraciones infantiles muy divulgadas forman parte del sustrato de ficción común de nuestra sociedad. Es un sustrato a la vez cognoscitivo y afectivo, ya que se trata de los primeros referentes literarios que cualquier adulto puede recordar (...) nuestro primer modelo moral y afectivo formalizado, nuestra conexión con la infancia (...) Es, además, un almacén de imágenes (...) un bagaje (...) una base a la que las obras y los lectores gustan de volver una y otra vez.»

poderão inserir-se, na nossa perspectiva, no conceito de clássico sugerido por Ítalo Calvino (1994: 7-13). Clássicas pelas releituras de que delas se fazem; pelo facto de se ocultarem nas pregas da nossa memória; porque implicam percursos singulares de descoberta; pela sua capacidade constante de novidade; pela possibilidade de revelarem incessantemente novos horizontes; pelo efeito surpresa que sempre suscitam; pela capacidade de se apresentarem como inesperadas e inéditas; pela sua potencialidade de agirem sobre o ser e pelo facto de sempre persistirem como *ruído* de fundo.

Os textos clássicos vão recebendo interpretações distintas ao longo do tempo e, por este motivo, o seu sentido é constantemente alargado, continuamente descoberto.

Os clássicos simbolizam a memória cultural e literária, são os alicerces escondidos de uma tradição cultural, alicerces que vão enformar estruturas mais visíveis. Os textos clássicos, enquanto intertextos fundamentais de uma cultura, suscitam a emergência de muitos outros textos, de tal forma que ao lermos o prototexto já não sabemos se os sentidos que lhe são atribuídos foram partilhados primordialmente ou pelos metatextos e ensaios críticos que lhe sucederam.

Na verdade, os contos maravilhosos, de que falámos, parecem-nos textos clássicos, pois, num certo contexto de vivência da infância, perduraram na nossa memória, são a memória de um tempo que fala a outros tempos.

Esta sua relevância no seio das comunidades interpretativas explica provavelmente a recuperação de que são objecto no mundo da publicidade, da indústria cinematográfica⁴⁰ e da literatura infanto-juvenil contemporânea.

De facto, ao partilhar, com a comunidade interpretativa a que pertence, saberes, referentes literários e culturais, ao fazer apelo a uma memória, a entidade leitora imergirá num processo de reconhecimento e de reencontro com personagens, motivos e contos folclóricos que se apresentam, segundo Teresa Colomer (1999: 72), como «(...) referencia social compartilhada (...)», o que desencadeará um maior grau de adesão ao objecto artístico, ou mais concretamente, ao texto literário.

A sua competência literária permitir-lhe-á reconhecer, por exemplo, na literatura infanto-juvenil contemporânea alusões de ordem intertextual que retomam, no presente, ecos do passado, o que contribuirá para a criação de uma relação emotiva com o texto e para a consolidação e reforço de uma maior cooperação interpretativa.⁴¹

⁴⁰ A propósito das adaptações dos contos maravilhosos pela Walt Disney, cf. Gemma Lluch (2000: 41-53).

⁴¹ Joana Passos (1996: 66), ao aludir à relação que se estabelece entre os contos e a entidade grupal, refere que os contos tradicionais «(...) funcionam como um arquétipo, isto é, como uma estrutura simbólica que mantém o grupo coerente ao criar certos esquemas mentais.»

2.3- Texto, Fénix que renasce das cinzas

«(...)le «mot littéraire» n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur.» (Kristeva, 1969 : 144)

«Il n'est pas, et c'est essentiel, d'énoncé sans relation aux autres énoncés.» (Todorov, 1981: 95)

«E finalmente, nem o mais ingénuo dos leitores pode passar através das malhas do texto sem sentir a suspeita de que algumas vezes (ou muitas) ele remeta para fora de si. (...) a ironia intertextual [é] provocação e convite à inclusão, a ponto de poder também, a pouco e pouco, transformar o leitor ingénuo num leitor que começa a aperceber-se do perfume de muitos outros textos que antecederam o que ele está a ler.» (Eco, 2003: 240-241)

O apelo à memória do sistema semiótico literário⁴² permitirá ao leitor detectar, como já anteriormente aludimos, quadros de referência intertextuais e, assim, «(...) poder fruir muitas das linhas de leitura que a construção textual potencialmente sugere, antecipando, com sucesso, informações que não são dadas como explícitas.» (Azevedo, 2006: 43).⁴³

Na verdade, e corroborando um pensamento de Aguiar e Silva (2002: 214), um texto é um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifónica na qual se entrecruzam outras vozes e outras consciências.

A intertextualidade⁴⁴, segundo o mesmo autor (Aguiar e Silva, 2002: 217), «(...) representa a força, a autoridade e o prestígio do sistema, da tradição literária: imita-se o texto modelar, cita-se o texto canónico, reitera-se o permanente (...).»

A este respeito Laurent Jenny considera que uma obra literária não pode ser entendida fora da intertextualidade, pois tornar-se-ia incompreensível. «de facto, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos». (Jenny, 1979: 5)⁴⁵

Segundo Kristeva (1969: 146), todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de outro texto.

⁴² Segundo Nathalie Gros (1996: 97) «la mémoire est le véritable moteur de l'identification de l'intertexte. Elle alerte le lecteur de la présence d'un fragment interposé dans ce texte qu'il lit présentement et qu'il sait avoir déjà lu ailleurs, dans un autre texte qu'il va rechercher.»

⁴³ Todavia para que a relação intertextual se manifeste efectivamente é necessário que o leitor seja sensível e possua uma sólida competência enciclopédica.

⁴⁴ O conceito de intertextualidade surgiu pela primeira vez com Julia Kristeva (1969) e esta noção de cruzamento de vozes aproxima-se também do dialogismo textual de que nos fala Bakhtine (1984).

⁴⁵ A este propósito Linda Hutcheon (1991: 166) afirma que «(...) uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância.»

Nesta perspectiva, este fenómeno de diálogo textual assume-se como uma espécie de máquina perturbadora que não deixa o sentido em sossego (Jenny, 1979: 45), é ele que faz com que as vozes literárias sejam reescritas, recuperadas, citadas implícita ou explicitamente, tornando o texto um imenso *puzzle*, um caleidoscópio que obriga a um apelo sistemático à nossa memória. Realmente, este reconhecimento do texto encarado como a Fénix que renasce continuamente das suas próprias cinzas⁴⁶ obriga o leitor a cooperar com a obra literária e a proceder a constantes (re)actualizações significativas.⁴⁷

No entender de Nathalie Gros (1996: 94), «l'intertextualité sollicite fortement le lecteur: il appartient à celui-ci non seulement de reconnaître la présence de l'intertexte, mais aussi de l'identifier puis de l'interpréter.»

A entidade leitora deve, no entender de Umberto Eco (1995: 116), «(...) sair do bosque e pensar noutros bosques, na floresta infinita da cultura universal e da *intertextualidade*.»⁴⁸

⁴⁶ Imagem recuperada de Goyet (1987:313).

⁴⁷ Devemos realçar que o autor se socorre de estratégias literárias, linguísticas e psicológicas, de que nos fala Juan Cervera (1992: 228-241), promotoras de uma participação criadora no acto de leitura.

⁴⁸ Realce-se, todavia, que «(...) por outro lado (...) a intertextualidade pode funcionar como um meio de desqualificar, de contestar e destruir a tradição literária, o código literário vigente: a citação pode ser pejorativa e ter propósitos caricaturais; sob o signo da ironia e do burlesco, a paródia contradita, muitas vezes desprestigia e lacera, tanto formal como semanticamente, um texto relevante numa comunidade literária, procurando por conseguinte corroer ou ridicularizar o código literário subjacente a esse texto(...)» (Aguar e Silva, 2002: 217).

3- Literatura infanto-juvenil: uma «mais-valia»

«O livro é duplamente trampolim de fantasias: ao abri-lo, abrimos uma compilação de imagens imaginadas e uma colecção de imagens a criar; o livro, ou a tela do artista, são criações que criam.» (Duborgel, 1992: 314)

Face ao exposto (cf. pontos 1 e 2), o texto literário, dada a sua capacidade de gerar efeitos perlocutivos, convida o leitor a desenvolver uma significativa actividade de cooperação interpretativa, mobiliza a sua memória cultural e literária, incita-o a detectar marcas de intertextualidade e alerta-o para a necessidade de estabelecer pontes entre um tempo passado e um tempo presente.

Efectivamente, a literatura infanto-juvenil representa uma «mais-valia» para a entidade leitora, pois (1) permite-lhe alargar o seu horizonte de expectativas; (2) potencia o desenvolvimento da sua capacidade comunicativa; (3) fomenta a sua criatividade e a emergência de um pensamento crítico; (4) promove comportamentos interpretativos de natureza crítica e não ingénua; (5) permite-lhe assumir-se como co-construtor de significados textuais; (6) fomenta a sua capacidade de interacção semiótica com o texto; (7) afirma o seu papel enquanto membro de uma comunidade interpretativa; (8) consciencializa-a da existência de um valioso património literário e cultural; (9) permite-lhe vivenciar momentos de ludismo e de prazer estético; (10) ensina-a a olhar de uma forma permanentemente portadora de novidade, susceptível de potenciar múltiplas linhas de leitura e de interpretação; (11) fomenta a sua capacidade imaginativa; (12) consciencializa-a das fronteiras que existem entre o mundo contrafactual, oferecido pelos textos, e a realidade empírica; (13) fomenta o abandono, embora gradual, do pensamento de que a literatura estabelece uma relação mimética e especular com o mundo factual, com o quotidiano em que se insere (à luz de um determinado protocolo de leitura vigente e no âmbito de certas comunidades interpretativas); (14) permite-lhe encetar aventuras hermenêuticas que a obrigam a apelar à sua competência enciclopédica e a desenvolver a sua competência literária, mobilizando saberes de ordem intertextual, por exemplo; (15) fomenta a sua capacidade para expandir o seu conhecimento do mundo; (16) permite-lhe alargar o seu *background* cultural; (17) possibilita-lhe o enriquecimento da sua competência estética; (18) fomenta a mobilização de pensamentos divergentes e transforma-a num ser activo, cooperante e construtor de significados, contactando com novas formas de ler e de interpretar o mundo, eventualmente mais próximas do seu quotidiano situacional.

Segundo Fernando Azevedo (2006: 42), a literatura concede ao leitor

«(...) a oportunidade de crescimento e de expansão da sua capacidade de diálogo com outras culturas e com sistemas de valores alternativos ao seu: por ela, a criança é sensibilizada para a existência positiva da diferença, compreendendo que o mundo pode ser concebido de múltiplas formas, formas essas que, apesar da sua diferença e diversidade, são igualmente legítimas e importantes na própria definição do homem e no seu processo de estabelecimento de relações intersubjectivas».

O discurso literário é, de facto, «(...) un instrumento privilegiado del que dispone el sujeto infantil para instaurar su próprio YO y para descubrir-se a sí mismo como sujeto» (Sánchez Corral, 1999: 110).

De acordo com o mesmo autor (Sánchez Corral, 1999: 111), «la configuración de un Lector Modelo Literario, activo, crítico, creador, que se construye a sí mismo en la medida en que construye los significados (...) constituye una de las funciones más determinantes en la interacción que se establece mediante el encuentro del niño con los textos literarios.»⁴⁹

⁴⁹ A este respeito, Bravo-Villasante (1989: 84) diz-nos que «a través de los libros leídos por placer, el niño tendrá un conocimiento del mundo y de sí mismo.»

4- Literatura infanto-juvenil contemporânea... a transmissão de uma nova dimensão ideológica numa inovadora visão da infância

«Novas doutrinas pedagógicas acreditam na criança, não esperam mais dela submissão, mas, sim, criatividade e capacidade de construção dos seus próprios saberes.» (Defourny, 1999:21)

Os textos literários, na sua relação de diálogo com o leitor, permitem partilhar, como nos diz Fernando Azevedo (2006: 40), «(...) determinados valores de natureza social, histórica e ideológica, os quais, em conjunto com a expressão, fazem deles complexos artefactos verbais.»

São estes artefactos, produtos de um universo cultural, que, em função do seu contexto de recepção, possibilitam a convalidação ou a contestação de determinados valores.

Na verdade, parece haver valores enfaticamente valorizados, o do bem sobre o mal, o do amor sobre o ódio e o da justiça sobre a injustiça (Azevedo, 2006: 41). Nos textos é frequentemente perceptível, para um leitor de palato esteticamente fino (Eco, 2003: 230), esta linha invisível que possibilita encarar o objecto estético em termos de uma certa dicotomização entre bem e mal, valores eufóricos e valores disfóricos.

De facto, as sociedades modernas ocidentais, em virtude da complexidade que as envolve⁵⁰, assumem como imperativa a necessidade de partilhar, nos livros de potencial entidade receptora infanto-juvenil, novos valores, problemas e inquietações de uma sociedade aberta à pluralidade⁵¹, ao progresso científico e tecnológico, uma sociedade que, no nosso entender, se parece pautar por preocupações mais economicistas, mais consumistas e aparentemente menos imbuídas de cargas afectivas, culturais, éticas ou morais.

Segundo Teresa Colomer (1999: 107-108), começa a advogar-se que a educação da criança deveria passar pela aprendizagem da complexidade da vida, devendo, assim, ser confrontada com todos os problemas que até então tinham sido silenciados para que a sua inocência não fosse maculada.⁵²

Este novo entendimento da infância, promotor do florescimento da literatura infanto-juvenil, está associado a notórias alterações a nível social e cultural de que nos falamos Teresa Colomer (1999: 82-84) e Zohar Shavit (2003: 21-56).

⁵⁰ Bravo-Villasante (1989:73) refere que «(...) vivimos en una época agitada, turbulenta, donde los valores que parecían fijos se han alterado, donde los esquemas sociales imperturbables se empiezan a perturbar, y el individuo necesita enfrentar con sinceridad las nuevas perspectivas.»

⁵¹ Esta visão multifacetada e eclética que nos é apresentada pela nova literatura infanto-juvenil passa, também, no nosso entender, por uma cultura pós-moderna que promove a pluralidade de vozes. O pós-modernismo põe em causa a concepção do homem enquanto ser coerente e contínuo (Hutcheon, 1991: 226).

⁵² A este propósito Defourny (1999: 22) afirma que a criança e o adolescente deixaram de estar alheios às coisas sérias, deixaram de, como no passado, estar enclausurados no universo fechado da creche ou do internato que os mantinha fora da realidade e os condenava ao silêncio.

A literatura de recepção infantil não poderia desenvolver-se se as crianças não fossem entendidas como seres com necessidades diferentes das dos adultos.

Até ao século XVIII não havia distinções entre o mundo dos adultos e o mundo das crianças. No entanto, «(...) esta unidade (...) começou a passar por uma polarização num novo conceito de infância.» (Shavit, 2003: 24). Interiorizou-se, efectivamente, a ideia de que o universo infantil tinha características muito específicas.

As crianças encaradas até então, (século XVIII), como fonte de prazer e de divertimento para os adultos passaram a constituir uma preocupação para moralistas e pedagogos que consideravam que « [elas] (...) deviam ser afastadas da companhia corruptora dos adultos.» (Shavit, 2003: 26).

A noção imperiosa da educação e da disciplina das crianças levou ao fomento da ideia de que aquelas deveriam ser educadas através de livros, encarados como veículos pedagógicos.

Os contos dos Irmãos Grimm (século XIX), por exemplo, mostram precisamente esta necessidade educativa, uma vez que as histórias tinham que transmitir à criança um ensinamento.⁵³

Na conclusão da análise das versões de *O Capuchinho Vermelho* de Charles Perrault, dos Irmãos Grimm e de três de entre centenas de versões modernas do conto referido, Shavit (2003: 56) diz-nos que

«(...) as bibliotecas para crianças dos séculos XVIII, XIX e XX contêm os mesmos títulos, mas quando se abre os livros torna-se bastante evidente que os conteúdos variam consideravelmente. O que de facto conta é o modo como a infância é entendida pela sociedade, pois são as percepções da sociedade que em larga medida determinam o que é que realmente se encontra entre a capa e contracapa.»

A protecção excessiva e controlada do século XVIII, de que falávamos, foi sofrendo, como vimos, modificações graduais, de tal forma que, actualmente, a criança/adolescente é incitada a contactar, através dos livros, com a realidade envolvente nas suas múltiplas facetas eufóricas e/ou disfóricas.

Na literatura juvenil contemporânea é notório um novo entendimento de um potencial receptor de literatura infanto-juvenil que se vê confrontado com todo o tipo de problemas e inquietações no seu âmago, mesmo que este seja muito cruel.

⁵³ A este respeito, Zohar Shavit (2003: 49) afirma que «a ideia de que as crianças deviam receber instruções dos adultos no que diz respeito ao comportamento, uma noção desconhecida no tempo de Perrault, era prática corrente no tempo dos Irmãos Grimm (...)».

Síntese do capítulo:

Neste primeiro capítulo, tentámos demonstrar que a obra literária requer um leitor-modelo, um leitor crítico que desenvolva um comportamento hermenêutico particular no decurso da sua deambulação pelos labirintos ficcionais. A sua atitude deverá passar pela aceitação de um pacto ficcional, pela percepção do carácter plurissignificativo e polissémico do objecto artístico e pelo respeito pela ontologia textual. Demonstrámos que o acto de leitura consciente deste sujeito leitor ideal mobilizará a sua memória cultural, espécie de baú onde se encontra um vasto património literário e cultural, e levá-lo-á a detectar marcas de intertextualidade, ecos de tradições e de consciências passadas.

Assim, a literatura, mais particularmente a literatura infanto-juvenil, constituirá uma mais-valia para a instância receptora, cujo entendimento sofreu notórias alterações do ponto de vista diacrónico de tal forma que, no momento presente, a literatura de potencial recepção infanto-juvenil apresenta uma realidade muito próxima do quotidiano situacional do leitor, retratando episódios, personagens e vivências que este poderá identificar e reconhecer, tendo sempre em mente que a osmose entre o mundo possível que o texto nos propõe e a realidade empírica e histórico-factual é mediata.

No próximo capítulo, apresentaremos o *corpus* do nosso estudo, bem como a metodologia utilizada ao longo desta dissertação.

Capítulo II
Metodologia do estudo

A autora que constitui o nosso objecto de estudo, tal como já referimos na nota introdutória, é Ana Saldanha, uma voz e uma consciência que se destaca no panorama da literatura juvenil portuguesa contemporânea.

As obras sobre as quais incidirá o nosso estudo analítico são as que compõem a colecção «Era uma vez...Outra vez», publicadas pela Editorial Caminho nos anos 2002, 2003 e 2004.

Na verdade, esta colecção retoma e recupera alguns contos maravilhosos dos Irmãos Grimm e uma narrativa de Hans Christian Andersen que fazem parte de um património literário e cultural que enforma a nossa memória do sistema literário, apresentando, de igual modo, algumas reminiscências de Charles Perrault (cf. figura nº1).

Colecção «Era uma vez...outra vez»	Contos: vozes do passado		
	Irmãos Grimm	Charles Perrault	Hans Christian Andersen
<i>O gorro vermelho</i>	<i>O Capuchinho Vermelho</i>		
<i>Um espelho só meu</i>	<i>A Gata Borralheira</i>	<i>A Gata Borralheira</i>	
<i>Uma casa muito doce</i>	<i>Hansel e Gretel</i>		
<i>A princesa e o sapo</i>	<i>O Príncipe Sapo</i>		
<i>Nem pato, nem cisne</i>			<i>O Patinho Feio</i>

Figura nº 1- *Corpus* do nosso objecto de estudo

A escolha desta autora prende-se não só com o facto de serem ainda muito reduzidos os estudos monográficos disponíveis no campo da investigação acerca das suas obras, mas também com o fascínio que exerce sobre os leitores a mestria de Ana Saldanha quando pinta uma realidade quotidiana, um microcosmos social próximo de um potencial receptor de literatura juvenil contemporâneo, utilizando ecos cromáticos, reminiscências sinestésicas e cinestésicas, personagens, temáticas, motivos e valores já prometidos num universo imaginário, mítico e simbólico dos contos de fadas que revisita.

Tendo por base o *corpus* anteriormente referido tornar-se-á imperativo que seja feita uma reflexão analítica procurando vislumbrar de que forma as narrativas de Ana Saldanha, por nós seleccionadas, permitem por um lado fazer renascer essas vozes passadas dos contos

maravilhosos, essas marcas da tradição e, por outro, nos oferecem linhas ideotemáticas inovadoras ajustadas aos imperativos de uma sociedade contemporânea.

O nosso estudo passará, deste modo, por uma metodologia qualitativa que incluirá diferentes momentos: (1) pesquisa bibliográfica; (2) leitura analítica da bibliografia seleccionada; (3) fundamentação e estabelecimento de pontes entre conceitos de ordem teórica; (4) aplicação de alguns conceitos da moldura teórica às narrativas de Ana Saldanha e aos contos do passado; (5) análise comparativa e/ou específica dos textos seleccionados com o objectivo de:

a)- apreender linhas ideológico-temáticas e imagético-simbólicas quer dos textos de Ana Saldanha, quer dos contos referidos;

b)- estabelecer pontes de leitura entre a memória e a contemporaneidade, passando, por exemplo, pelos protagonistas, pelo entendimento do masculino e do feminino, pela dimensão ideológica subjacente aos contos, pelos espaços e ambientes onde se movimentam os protagonistas.

Ao desenhar o mundo possível ficcionalizado por Ana Saldanha, procuraremos (1) detectar os conflitos psicológicos das personagens, os novos valores, os novos problemas da condição humana, os novos problemas e as novas preocupações sociais que emergem nos textos mencionados; (2) perceber de que forma a autora exprime a sua extrema capacidade em observar o quotidiano e as relações humanas; (3) detectar os pilares em que se alicerça o microcosmos social em estudo (universo familiar e/ou escolar); (4) delinear traços de personalidade que aproximam e/ou afastam os protagonistas do nosso *corpus*; (5) abordar a relação de poder e de autoridade que se estabelece entre os universos masculino e feminino; (6) enquadrar as personagens numa sociedade pós-industrial que exige ao adolescente uma superação de desafios, angústias, inquietações e medos; (7) salientar a dicotomia espaço urbano/espaço rural; (8) detectar elementos/espaços simbólicos que permitam concretizar, através de uma demanda identitária, uma libertação do EU e uma evolução espiritual; (9) explorar o devir humano, a incursão numa viagem como imagem arquetipal que reitera o acto de cosmogonia e que permite uma reabilitação do Caos individual; (10) percorrer o tópico da viagem, ritual iniciático, enquanto elemento que permite a demanda identitária e a metamorfose; (11) perceber que os elementos simbólicos emancipam o imaginário dos leitores e permitem reencontrar o uso lúdico, apelativo e expressivo da linguagem.⁵⁴

O nosso objectivo, ao longo desta dissertação, passará pela análise e reflexão da herança literária e cultural e do mundo possível filtrado pela voz contemporânea de Ana Saldanha, detectando de que forma esta consciência do presente recupera, revisita, reescreve esse passado

⁵⁴ Alguns destes itens de análise serão trabalhados também aquando da revisita à memória de um tempo passado.

longínquo, destacando-se, todavia, pela sua capacidade criativa, criadora, pela forma e conteúdo inovadores que imprime à sua escrita.

Síntese do capítulo:

Ao longo deste capítulo, traçámos as linhas gerais de análise e de reflexão que teremos presentes ao longo desta dissertação, tendo constituído uma preocupação constante a definição clara do nosso objecto de estudo e a balizagem temporal do nosso âmbito de trabalho.

No próximo capítulo deter-nos-emos nos contos maravilhosos que enformam o nosso *corpus*, tecendo várias considerações relativas aos protagonistas e ao núcleo familiar em que aparecem inseridos. Tentaremos, de igual modo, perceber qual o entendimento do masculino e do feminino subjacente a estes textos, bem como clarificar valores sociais e culturais ditos, prometidos ou sugeridos nessas vozes atemporais e universais. Por último, será nosso objectivo apreender algumas estratégias discursivas que promovem, na nossa perspectiva, um maior envolvimento por parte da instância leitora, referindo o poder catártico destes objectos artísticos de potencial recepção infantil.

Capítulo III

Perseverança da autoridade da herança literária

«Fairy tales, then, are narratives that have been shaped over centuries of retelling and that have achieved a basic narrative form that is a distillation of human experience. Their popularity is a confirmation not only of their aesthetic appeal, but also of their ability to speak to the human heart.» (Jones, 2002: 5)

1- O passado renascido

Em *O gorro vermelho* (Saldanha, 2002b), *Um espelho só meu* (Saldanha, 2002a), *Nem pato, nem cisne* (Saldanha, 2003a), *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b) e *A princesa e o sapo* (Saldanha, 2004a), Ana Saldanha recupera e reescreve traços de determinadas narrativas percebidas como relevantes no contexto de uma memória cultural de potencial recepção leitora infantil. De facto, quando equacionadas relativamente a textos como *O Capuchinho Vermelho* (Costa, 1992b)⁵⁵, a *Gata Borralheira* (Vilhena, s/d)⁵⁶, *Hansel e Gretel* (Costa, 1992c) e o *Príncipe Sapo* (Costa, 1992a) dos Irmãos Grimm ou o *Patinho Feio* (Jesus, 1993a) de Hans Christian Andersen, as narrativas de Ana Saldanha, mantendo um indiscutível diálogo intertextual com esses contos, apresentam-nos matizes mais próximos do quotidiano situacional da entidade leitora.

Porém é nossa intenção, neste momento, centrar toda a atenção nessas vozes universais e transculturais do passado que constituem pilares de referência para inúmeras gerações que com elas contactaram através das melodiosas e expressivas narrativas dos contadores de histórias, da voz ternurenta dos avós, ou mais recentemente, através dos álbuns ou dos livros coloridos que parecem partilhar as estantes de livrarias e de bibliotecas com toda uma panóplia de material audiovisual.

É neste universo dos contos de fadas que vamos encontrar fórmulas de abertura e de encerramento hipercodificadas e, segundo Nobile (1992: 54-55), um número reduzido de personagens notoriamente tipificado, uma linguagem definida pela simplicidade, linearidade e repetição.

Os contos pautam-se, também, pela condensação da acção⁵⁷, pela brevidade e clareza e pela economia temporal, bem como pela presença de dicotomias, julgamos nós, perfeitamente delineadas e determinadas.

⁵⁵ No que diz respeito a este conto, analisaremos apenas o paradigma alemão, o dos Irmãos Grimm, pelo facto de ser, na nossa perspectiva, o mais conhecido junto de uma potencial entidade receptora infanto-juvenil, opinião corroborada por Bruno Bettelheim (1998: 212). Além disso, tal como nos diz Jack Zipes, os contos de fadas dos Irmãos Grimm «(...) fixed the form and content of what a fairy tale should be for the rest of the world.» (Zipes, 2002: 105)

⁵⁶ Em relação ao conto da Gata Borralheira serão feitas algumas referências pontuais à versão de Charles Perrault (Jesus, 1993b), uma vez que Ana Saldanha, na narrativa *Um espelho só meu* (Saldanha, 2002a), alude a alguns elementos que não aparecem na versão dos Irmãos Grimm, mas sim na de Charles Perrault (a abóbora e a varinha mágica). Além disso, contrariamente ao que se passa com *O Capuchinho Vermelho*, o conto da Gata Borralheira mais conhecido aproxima-se, na nossa opinião, de alguns tópicos da narrativa de Charles Perrault devido à sua divulgação pela versão cinematográfica da Walt Disney. Uma nota apenas para referirmos que quando não for feita alusão directa às versões do conto em análise (à de Grimm ou à de Perrault) será reflexo de que não consideramos notórias as diferenças entre elas. Se pelo contrário entendermos que há determinados aspectos que as distanciam, serão explicitadas oportunamente as referências bibliográficas adequadas.

⁵⁷ A este respeito Juan Cervera (1997: 199) salienta que «(...) el cuento tiene carácter unitario (...) cada cuento contiene una sola historia, sin contaminación con otras secuencias (...) un solo tema (...) una sola unidad significativa.

Georges Jean (1988: 19,23) considera que o carácter 'objectivo' e fechado deste tipo de enunciado, o enquadramento dos eventos diegéticos no passado, a invisibilidade do sujeito que fala, a utilização da terceira pessoa, o uso do pretérito imperfeito e a ausência de profundidade das personagens constituem algumas das características gerais dos contos maravilhosos⁵⁸.

Na nossa perspectiva, o percurso das personagens, ao longo da diegese, baliza-se por questões em torno da supremacia dos valores do bem sobre o mal, do amor sobre o ódio, da justiça sobre a injustiça, da liberdade sobre a aniquilação do sujeito, da humildade sobre a arrogância, da partilha sobre a ambição ou sobre a cobiça.

Ao longo deste capítulo faremos uma incursão pela caracterização das personagens, pela temática da confirmação e/ou anulação de estereótipos de género, bem como pela sistematização e clarificação dos valores sociais, culturais e éticos subjacentes aos textos.

1.1- Os protagonistas: alicerces sustentadores da diegese

A caracterização das personagens dos contos é bastante escassa e, por este motivo, os traços de carácter que iremos delinear são, na generalidade, sustentados por um processo de caracterização indirecta.

Assim, a Gata Borralheira surge aos olhos da entidade leitora imbuída de uma atmosfera eufórica que acentua a sua bondade, simplicidade, solidão, humildade, obediência e ingenuidade. Vítima da maldade alheia (personificada na madrasta e nas meias-irmãs), a menina sente saudades do carinho e do aconchego do regaço materno⁵⁹ e busca, na versão dos Irmãos Grimm (Vilhena, s/d), o calor e a luz que dele emana junto do túmulo da mãe que parece ter enviado seres de Terra (a aveleira) e de Ar (os pássaros) para a ajudarem no processo de libertação de um espaço opressor e asfixiante⁶⁰.

Os atractivos físicos da Gata Borralheira, dissimulados pelas vestimentas maltrapilhas, pelos tamancos de madeira, pelo negro das cinzas do borralho (Vilhena, s/d) ou pelos pobres

O sea, una unidad narrativa enmarcada a menudo por una fórmula de principio y otra de final. Por eso tiene estructura lineal, sin ramas colaterales (...) la historia es única.»

⁵⁸ Todorov (1970: 59) considera que entramos no domínio do maravilhoso quando os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reacção particular nem nas personagens, nem junto do leitor implícito. Segundo o mesmo autor, «(...) on lie généralement le genre du merveilleux à celui du conte de fées ; en fait, le conte de fées n'est qu'une des variétés du merveilleux et les événements surnaturels n'y provoquent aucune surprise : ni le sommeil de cent ans, ni le loup qui parle, ni les dons magiques des fées (...)» (Todorov, 1970 :59).

Na perspectiva de Vincensini (2005: 239), «le merveilleux relève (...) de l'émerveillement ou, diront certains contemporains, de la fascination.»

⁵⁹ Na versão dos Irmãos Grimm (Vilhena, s/d) salienta-se o pedido da entidade materna, antes de morrer (Vilhena, s/d: 147), sendo a sua presença notória ao longo de todo o conto, uma vez que, em momentos de aflição, é ao túmulo da mãe que a Gata Borralheira vai chorar e pedir auxílio.

⁶⁰ A menina tinha que cumprir inúmeras tarefas domésticas (buscar água, acender o lume, tratar da comida, lavar a roupa). Cf. Vilhena (s/d: 147).

vestidinhos (Jesus, 1993b), eclodem quando se dirige ao baile, no palácio do rei, e toda a sua beleza e elegância ganham vida, motivando o olhar masculino.

Será imperativo salientar que a Gata Borralheira (Vilhena,s/d), numa atitude panteísta de perfeita comunhão com a natureza, tem como adjuvantes seres mágicos, porém, julgamos que ela assume, embora pontualmente, as rédeas do seu destino⁶¹ quando pede de forma reiterada à madrasta para ir ao baile ou quando foge três vezes do palácio do Príncipe, demonstrando, no nosso entender, dinamismo, vivacidade, agilidade, esperteza e capacidade em ludibriar o universo masculino.

A situação ligeiramente diferente assistimos na versão de Charles Perrault (Jesus, 1993b), uma vez que a postura passiva e obediente da Gata Borralheira parece-nos mais evidente. A menina é ajudada, mesmo sem o pedir, pela fada-madrinha⁶² que, com a sua varinha mágica, a transforma numa bela princesa, sofrendo idêntico processo de metamorfose a abóbora, os ratos e os lagartos, evidenciando-se, mais uma vez, a ajuda, a cumplicidade, mesmo involuntária, da natureza (vegetal e animal).

A menina de *O Capuchinho Vermelho* (Costa, 1992b)⁶³ reitera, de igual modo, alguns dos traços anteriormente definidos, pois também ela é dócil, ingénuo, obediente e submissa⁶⁴ quer em relação ao poder patriarcal (o da avó e o da mãe), quer no que respeita à entidade masculina (a do lobo)⁶⁵. Este parece deter já todos os mecanismos inerentes ao poder verbal e ao poder físico que lhe permitem manipular as emoções e a racionalidade da menina que, ao desviar-se do caminho indicado, desobedece à voz materna e fica sujeita aos perigos externos que parece, ainda, não conseguir enfrentar/ solucionar sozinha. O Capuchinho Vermelho é, na verdade, o protótipo da inocência, tal como afirma Jack Zipes (1986: 72), evidenciando não ter a

⁶¹ Esta parece ser, também, a opinião de Linda Parsons (2004: 152), pois, segundo ela, «Grimm's Cinderella shows us that we can be agents in our destiny, that we can use our voices in powerful ways (...)».

⁶² Na opinião de Georges Jean (1988: 47), estas fadas representam reminiscências das sacerdotisas druídicas. Na verdade, na maioria das situações, «(...) se constituyen en los protectores y defensores de los héroes de estas narraciones.» (Cerde, 1985: 333).

Esta fada-madrinha, para além de conferir à Gata Borralheira bens materiais e riqueza, através dos seus poderes mágicos, faz com que a beleza escondida da menina se revele ao outro. Segundo Hugo Cerda (1985: 341) «(...) la mayoría de los beneficios y dádivas que otorgan las hadas recaen sobre aquellas personas señaladas por el Hado de la Fortuna o escogidos por el Sino divino. Los beneficios otorgados siempre se traducen en términos materiales, ya que la relación riqueza-clase social-felicidad, es una unidad inseparable de estos relatos.»

Ainda em relação a estas entidades, Maria de Lurdes Soares (2005:4) afirma que «(...) as Fadas são vistas como seres dotados de virtudes e de poderes sobrenaturais, capazes, por conseguinte, de alterar o destino dos humanos, auxiliando-os nas situações difíceis.»

⁶³ A propósito das múltiplas leituras, relativas a este conto, de ordem etnográfica, antropológica, psicanalítica, sócio-histórica, sociológica (de inspiração marxista) ou ideológica, cf. Teresa Colomer (2000: 63-73).

Na verdade, as constantes reescritas desta narrativa ao longo dos tempos, em particular no contexto da literatura infanto-juvenil portuguesa, já operaram uma metamorfose, pois o Capuchinho Vermelho já se transformou em Capuchinho Cinzento (cf. Maria do Sameiro Pedro, 2006).

⁶⁴ Segundo Colomer (2000: 63), «*La Caputxeta Vermella* es va convertir en un conte definitivament infantil, amb un final feliç i un missatge educati sobre l'obediència.».

⁶⁵ O lobo «(...) é marcado no imaginário colectivo como um animal nocivo e indomesticável, tendo a natureza de fera voraz.» (Morais, 2005: 6).

capacidade de decisão consciente perante a multiplicidade de escolhas personificadas nos caminhos e nas encruzilhadas plurais que caracterizam o labirinto florestal. Revela, assim, um grau de autonomia diminuto e, segundo Maria Goreti Torres (2002: 274), deixa-se «(...) deslumbrar pelo mundo natural da floresta, esquecendo-se, mais uma vez, das recomendações de sua mãe (...)». Supomos que a transgressão e o esquecimento balizam a sua conduta.

As duas protagonistas referenciadas, em virtude da euforia que as envolve, são premiadas com um olhar complacente por parte do leitor que, ao aceitar tacitamente o pacto ficcional de que nos fala Umberto Eco (1995: 81), entra num mundo outro que nos possibilita o ingresso no domínio do maravilhoso.

Antiteticamente ao Capuchinho Vermelho e à Gata Borralheira, a Princesa que surge em *O Príncipe Sapo* (Costa, 1992a), apesar de dotada de grande beleza, revela uma postura denunciadora de falsidade, hipocrisia, egocentrismo, desprezo pelo outro e um sentimento de superioridade que julga tudo poder dominar, em virtude de possuir bens materiais, denunciadores de uma real riqueza. Esta menina evidencia toda a sua passividade, submissão e impotência perante as adversidades, pois parece ter sido educada para brincar e não para fazer⁶⁶. A raiva e a fúria que sente, alimentadas por um capricho crescente, fazem-na agir, mas é um acto involuntário e inconsciente (o de atirar o sapo contra a parede) que vai fomentar o seu silenciamento futuro perante a voz masculina do outro que, após a metamorfose⁶⁷ sofrida, assume uma identidade humana e social perdida no tempo pela vontade de um ser malévolo.

Será premente sublinhar que as três protagonistas apresentadas constituem personagens singulares, ao passo que, em *Hansel e Gretel* (Costa, 1992c), nos deparamos com uma personagem plural, pois os eventos diegéticos assentam na cumplicidade e no companheirismo entre dois irmãos sustentados por um cordão umbilical consolidado por sentimentos de solidariedade, de partilha, de amizade e de amor fraternal.

O menino, Hansel, representa a força, a coragem, a determinação e a inteligência, é ele o detentor de uma voz altruísta e carinhosa que tem o poder de tranquilizar e de acalmar a irmã mediante situações de perigo. Hansel acalma e protege Gretel que, ao longo de quase toda a narrativa, denota fragilidade, emotividade e constante necessidade do afecto fraterno. Ela é sensível, meiga e afável, todavia, a sua obediência e passividade iniciais dão lugar, no final do conto, a uma menina-mulher que, ao libertar os dois irmãos da prisão a que estavam submetidos, encerrando a bruxa dentro do forno, revela a sua astúcia, inteligência, determinação e coragem.

⁶⁶ A este respeito, Steven Jones (2002: 65) afirma que «(...) in many of the fairy tales, they [female protagonists] are discouraged from speaking their minds or acting on their own initiatives (...)».

⁶⁷ Será interessante assinalar, neste momento, que as metamorfoses, no domínio do maravilhoso, são imediatas e espontâneas, ao contrário do que acontece na esfera do fantástico (Jean, 1988:75).

Será curioso evidenciar que, e reiterando um pensamento de Jones (2002: 21), «(...) the protagonists of fairy tales to be in antagonistic opposition to older figures of the same sex (...)». Com efeito, a Gata Borralheira tem como oponentes a madrasta e as meias-irmãs e Gretel rebela-se contra a bruxa, cuja destruição coincide, na opinião do mesmo autor, «(...) with the disappearance of the unpleasant mother figure who instigated the expulsion of the children suggest that this tale illustrates an oedipal conflict between the young girl and her mother (...)» (Jones, 2002: 23).

Abandonando, neste momento, o universo possível dos Irmãos Grimm que, segundo Zohar Shavit (2003: 46), põe a ênfase na ingenuidade e na inocência da criança, continuaremos o nosso passeio pelos bosques da ficção (Eco, 1995), mais particularmente por aqueles que nos são sugeridos por Hans Christian Andersen, contínuos convites «(...) al descubrimiento de los valores y de la riqueza interior, espiritual (...)» (Nobile, 1992: 114).

Efectivamente, o protagonista de *O Patinho Feio* (Jesus, 1993a), apesar de desprezado e humilhado pelo Outro, devido à sua aparente alteridade, denuncia sentimentos como a delicadeza, a educação, o respeito, a humildade e a bondade. Este Patinho, inicialmente imerso na tristeza, na passividade e na solidão, decide lutar pelos seus sonhos, tem a ousadia de desejar a liberdade e a independência, alcançadas pela coragem e pela determinação mescladas com o sofrimento que, também ele, acaba por ser factor determinante no seu processo de amadurecimento e crescimento interiores «(...) Estava contente por ter sofrido, pois agora podia compreender perfeitamente não só a sua boa sorte, mas também a beleza que em si nascera». (Jesus, 1993a: 45).

Face ao exposto, não podemos deixar de aludir que, contrariamente ao Capuchinho Vermelho ou à Princesa, por exemplo, Gretel e o Patinho Feio são personagens redondas com características dinâmicas, pois sofrem uma alteração ao longo da narrativa e denotam conflitos internos que acabam por superar, aparentemente de forma solitária.

Porém, neste universo possível dos contos de fadas, não podemos desenraizar as personagens do seu núcleo parental.

1.2- Masculino e feminino: presença no núcleo familiar. A questão dos estereótipos de género

Para entendermos o universo que envolve estas crianças, não podemos descurar a ideia de que elas se inserem no seio de um agregado familiar, cujo núcleo é constituído por um número reduzido de membros. Somente se faz referência às figuras maternas e/ou paternas, aos filhos resultantes da união presente ou de relações conjugais anteriores (como é o caso das meias-irmãs da Gata Borralheira, filhas da sua madrasta ou de Hansel e Gretel, filhos do

primeiro casamento do lenhador) e, em *O Capuchinho Vermelho*, a figura da avó assume especial relevância, constituindo um dos vértices de uma tríade no feminino.

Estas narrativas reflectem relações afectivas e/ou de tensão entre pais e filhos, situações de abandono familiar, de rivalidade fraternal, de ciúme, de solidão, aludindo a «(...) individual needs and desires in familiar and quotidian contexts.» (Jones, 2002: 65). Com efeito, «(...) the central conflict in the fairy tale is social, often situated within the family.» (Hohr, 2000: 91).

Curioso será referir a ambivalência que envolve quer a entidade materna, quer a paterna.

Assim, há entidades patriarcais que estão ausentes da narrativa, como acontece em *O Capuchinho Vermelho* (Costa, 1992b) e em *O Patinho Feio* (Jesus, 1993a); por vezes há vozes paternas quase inaudíveis e totalmente manipuladas pela voz feminina, sendo disto exemplo o pai da Gata Borralheira (Vilhena, s/d)⁶⁸ e o lenhador e, contrariamente a esta situação de submissão masculina, deparamo-nos com vozes paternas autoritárias e prepotentes, como acontece com o rei de *O Príncipe Sapo* (Costa, 1992a). Aliás, neste conto, só o pai parece assumir o comando da situação, pois a vontade das filhas parece condenada ao vazio discursivo.⁶⁹

Na nossa perspectiva, será interessante salientar que, apesar das personagens surgirem aos nossos olhos desprovidas de ambivalências e de conflitos psicológicos marcantes, pois, tal como afirma Glória Bastos (1999: 71), nos contos tradicionais, as personagens ou são boas ou são más; o masculino e o feminino não são perspectivados de forma homogénea, uma vez que, tal como a figura paterna que ora é anulada, ora hipervalorizada, também a entidade materna, ou aquela que ocupa o seu lugar, aparece dotada de dupla significação.

A sua voz assume-se como autoridade matriarcal em *O Capuchinho Vermelho* (Costa, 1992b), como voz calculista, fria e persistente em *Hansel e Gretel* (Costa, 1992c) ou vingativa e malévola em *A Gata Borralheira* (Vilhena, s/d e Jesus, 1993b)⁷⁰ e, numa perspectiva antagónica, como regaço materno protector e carinhoso em *O Patinho Feio* (Jesus, 1993a). Não podemos deixar de assinalar que a determinação feminina aparece, até ao momento, associada a entidades que, apesar de assumirem o papel de mães, não o são efectivamente. São madrastas e/ou bruxas que, contrariamente às versões modernas destes contos, corroboram a essência de

⁶⁸ Na versão de Charles Perrault é salientado o seu carácter submisso perante a vontade da mulher (Jesus, 1993b:27) e, na versão dos Irmãos Grimm, quando a sua voz se torna presente, evidencia um sentimento de quase negação da filha «(...) mas tenho ainda da minha defunta mulher uma tontinha de uma Gata Borralheira (...)» (Vilhena, s/d: 153).

⁶⁹ Em relação a este mesmo conto, convém sublinhar que não é feita nenhuma referência à figura materna.

⁷⁰ Será imperativo sublinhar, consideramos nós, que a maldade da madrasta na versão de Grimm (Vilhena, s/d) parece mais notória do que na versão de Charles Perrault (Jesus, 1993b), embora nesta última seja referido, logo nas primeiras linhas do conto (Jesus, 1993b:27), que a madrasta era orgulhosa, arrogante e que dava mostras da sua maldade. No entanto, em Grimm, é a madrasta que assume o papel de opositora quando não deixa a menina ir ao baile, submetendo-a a tarefas domésticas reveladoras da sua perfídia; já em Charles Perrault são evidenciadas, na nossa perspectiva, mais do que as atitudes da madrasta, as das suas filhas.

um ser maquiavélico assente na maldade e na perfídia⁷¹. Nestas intrigas, as madrastas e as bruxas assumem características unicamente disfóricas e são naturalmente más, funcionando como oponentes à concretização dos desejos dos protagonistas⁷², neste caso os que se referem à Gata Borralheira e a Hansel e Gretel⁷³. Nos contos de fadas parece natural assistirmos a uma relação entre mulheres (mães, filhas, enteadas, irmãs) pautada pela hostilidade.

Assinalaremos que, com base no explanado, a menina e/ou a mulher são perspectivadas de forma díspar, pois ora encontramos a menina idealizada, como acontece com a Princesa, cuja beleza, qual mulher petrarquista, provocava encantamento no próprio sol, ora aparece a mulher-bruxa, à qual usualmente associamos predicados pautados pela disforia.

No entender de Hugo Cerda (1985: 388), só resta às mulheres duas alternativas no plano moral «(...) ser ángel o demonio, ya que el carácter maniqueo de estos cuentos, no admite otra opción: o ser enteramente buenas o completamente malas, de una belleza deslumbrante o de una fealdad sobrecogedora.». A este propósito, Linda Parsons (2004: 137) afirma, igualmente, que «women are divided with the designation ‘good’ or ‘evil’».

Na verdade, ao enveredarmos por este caminho de reflexão e de comentário analítico, torna-se premente delinear algumas considerações em torno da temática dos estereótipos de género que, nos contos de fadas, parecem espelhar uma imagem sexista reiteradora da supremacia e do poder masculino em detrimento da submissão feminina⁷⁴. Se lançarmos de novo o nosso olhar sobre a caracterização dos protagonistas, poderemos concluir, julgamos nós, que as figuras masculinas (Hansel e o Patinho Feio) surgem associadas à força⁷⁵, à coragem e à

⁷¹ «En la casi totalidad de los cuentos de hadas, la bruja es la encarnación física y moral de las fuerzas satánicas y opuestas a los designios de la voluntad divina, que de acuerdo al esquema teológico de la religión, serían las representantes de Satán, o sea, el símbolo de nuestra «profundísima maldad». (Cerda, 1985: 314).

⁷² «Las brujas, como representantes de las fuerzas malélicas del Demonio, ponen en práctica todas sus malas artes para derrotar a los héroes de estas narraciones, los cuales, además de constituirse en los defensores del orden social dominante, son los protegidos del orden divino. De hecho, esta confrontación no es una lucha antagónica, ya que los desenlaces se repiten casi cíclicamente: el bien triunfa sobre el mal, o sea, las fuerzas divinas terminan por aplastar el poder del demonio. Ello comprueba el carácter inmanente y absoluto que posee la moral cristiana.» (Cerda, 1985: 324).

⁷³ Segundo Margery Hourihan (1997: 180), a bruxa da casa de pão é uma espécie de *alter-ego* da madrasta dos dois irmãos.

⁷⁴ «Fairy tales in the patriarchal tradition portray women as weak, submissive, dependent, and self-sacrificing, while men are powerful, active, and dominant.» (Parsons, 2004: 137). Esta noção de inferioridade do feminino parece remontar ao mito de Adão e Eva «(...) women are naturally inferior, being created second to Adam and made from a part of his body (...)» (Hourihan, 1997: 177). Em relação à visão do masculino e do feminino, nos contos dos Irmãos Grimm, Jack Zipes (1999:74) afirma que «(...) [they] emphasized specific role models for male and female protagonists according to the dominant patriarchal code of that time (...)».

⁷⁵ Aliás é pela voz da Mãe Pata que surge uma valorização da força, em detrimento da beleza, associada ao masculino: «Além disso, como macho que é, a beleza não será, para ele, assim tão importante e, como é forte, tenho a certeza que mostrará o que vale.» (Jesus, 1993a: 32-33). Como veremos, no capítulo IV desta dissertação, também Adélia, mãe de Eugénio, afirma que os homens não se querem bonitos, parecendo reiterar um mesmo estereótipo de género (Saldanha, 2003a).

persistência⁷⁶, contrariamente às meninas que se definem pela sua beleza, passividade, obediência, paciência e resignação⁷⁷. De facto, e segundo Emília Traça (1992: 95), «(...) só a Gretel (...) é permitido um breve momento de heroísmo (...) Nenhuma das outras populares heroínas destrói o vilão.»

Deparamo-nos, com efeito, com uma reiteração valorativa do predicado da beleza física inerente ao feminino, visto que se alude à beleza hiperbólica da Princesa em *O Príncipe Sapo* (Costa, 1992a: 27), à das gansas selvagens em *O Patinho Feio* (Jesus, 1993a: 35) e à da Gata Borralheira que a todos deslumbra no baile do palácio real.

No nosso entender, as protagonistas denotam a sua impotência e fragilidade perante os comandos e as ordens masculinas (as do Rei e as do Sapo em *O Príncipe Sapo*, por exemplo) e, na globalidade, não detêm mecanismos de defesa verbal. A menina do Capuchinho Vermelho ao falar com o lobo, inicialmente com respeito e deferência «senhor Lobo» (Costa, 1992b: 4) e, logo de seguida, com uma notória familiaridade «Já a deves ter visto» (Costa, 1992b: 4) parece revelar toda a sua ingenuidade, o que nos leva a equacionar a hipótese de que não tinha consciência da situação de perigo em que se encontrava, nem possuía a capacidade de percepcionar a diferença entre o bem e o mal. Efectivamente, o Capuchinho Vermelho apenas responde humildemente, não questiona, não controla, nem domina o diálogo, cuja iniciativa coube à voz manipuladora masculina⁷⁸. Esta menina parece não ter sido educada para agir, mas para obedecer, uma vez que perante a diversidade de caminhos que lhe são apresentados na floresta, ela não denota capacidade de escolha consciente, mas aleatória.

A Gata Borralheira (Vilhena, s/d), por seu lado, alicerça a sua personagem na docilidade e na gentileza, reiterando uma imagem de mulher-fada do lar⁷⁹. No entanto, é premente salientar que, apesar de ser ajudada por seres maravilhosos, ela assume, como já sublinhámos, algum

⁷⁶ Cf. leitura apresentada no ponto 1.1 do presente capítulo.

⁷⁷ Ainda em relação ao entendimento do feminino veiculado nos contos, Zipes (1986: 79) diz-nos que «(...) l'héroïne féminine, quant à elle, apprend à être passive, obéissante, laborieuse, patiente, bien corsetée, et doit avoir le goût du sacrifice... Son objectif est la richesse, les bijoux et un homme pour protéger ses droits de propriété. Sa juridiction et son domaine sont le foyer ou le château. Son bonheur dépend de sa conformité aux règles patriarcales.»

Jones (2002: 27) afirma que «(...) the protagonist of female fairy tales are said to be encouraged to be passive and wait to be rescued from their problems, while the protagonists of male fairy tales are said to be encouraged to be active and to undertake the resolution of their problems on their own initiative and to redress the inequities or moral transgressions themselves.»

Hugo Cerda (1985: 388) refere, ainda, que a mulher surge como um ser cujos componentes essenciais são a beleza, o recato, a passividade, a total dependência, a instabilidade afectiva, o predomínio do sentimento sobre a inteligência.

⁷⁸ Saliente-se que o carácter do lobo se pauta pela capacidade de dissimulação. Relembremos a história «O lobo e os sete cabritinhos», na qual o lobo cobre a pata com farinha para se fazer passar pela cabra-mãe.

⁷⁹ A imagem do feminino confinado à esfera doméstica (casa, castelo) reitera-se nestes contos. Repare-se, por exemplo, que o avental, um dos símbolos que associamos às tarefas domésticas, surge associado quer ao Capuchinho Vermelho (Costa, 1992b: 4), quer a Gretel (Costa, 1992c: 28).

Em relação a esta temática, Hugo Cerda (1985: 389) realça que, desde muito cedo, as meninas são estimuladas para exercerem quer a sua natural predisposição para o doméstico, quer o seu instinto maternal, através dos próprios objectos com que brincam (bonecas, utensílios de cozinha...).

A propósito da figura da mulher-mãe confinada à esfera privada cf. Margery Hourihan (1997: 166).

dinamismo e actividade quando salta o pombal (Vilhena, s/d: 150) ou quando sobe a pereira (Vilhena, s/d: 151), ludibriando quer o pai, quer o Príncipe, todavia, a sua voz é silenciada, uma vez que é conduzida a um casamento⁸⁰ no qual personifica, na nossa opinião, uma recompensa.

Julgamos que a faceta mais activa, a que aludimos, não se evidencia na versão de Charles Perrault (Jesus, 1993b), visto que a Gata Borralheira parece submeter-se à vontade do outro e, numa atitude de altruísmo, aconselha as meias-irmãs e *oferece-se* para as ajudar nos preparativos para o baile (Jesus, 1993b: 29, itálico nosso), denotando uma humildade e espírito quase subalterno e servil. No entanto, num breve momento da diegese, a Gata Borralheira revela ser uma menina inteligente e, ousaríamos dizer, talvez um pouco dissimulada quando, em diálogo com as meias-irmãs, fala dela própria na terceira pessoa e pede a uma delas que lhe empreste o seu vestido, embora já soubesse a resposta que lhe iria ser dada (Jesus, 1993b: 35).⁸¹

A postura das meias-irmãs, na versão dos Irmãos Grimm (Vilhena, s/d), parece pautada pela maldade, enquanto que, em Charles Perrault (Jesus, 1993b), apesar de não tratarem a Gata Borralheira de forma nem dócil, nem gentil, salienta-se o facto de apreciarem o seu gosto e de lhe pedirem a opinião (Jesus, 1993b: 29), denotando, deste modo que não a ignoravam completamente.

O tópico do casamento, a que aludimos anteriormente, é reiterado quando entramos no conto *O Príncipe Sapo* (Costa, 1992a). Neste, após um processo de metamorfose, inversamente anunciado no próprio título, o Príncipe casa com a Princesa, assumindo esta uma espécie de rótulo anunciador de um prémio⁸², após um lapso temporal de bestialização do masculino.

Para Hugo Cerda (1985: 381), os matrimónios, nos contos de fadas, são fulminantes, uma vez que não há um período de idílio amoroso. Interessante, também, será o facto de o matrimónio aparecer associado à posse de bens materiais.

Na verdade, quer o Príncipe da Gata Borralheira, quer o Príncipe Sapo não alicerçam o seu casamento num marco de pobreza, bem pelo contrário. A instituição do matrimónio assenta e, sublinhando um pensamento de Hugo Cerda (1985: 373-374), em bases económico-sociais.

A Princesa que nos surge em *O Príncipe Sapo* (Costa, 1992a), contrariamente ao que parece ser sugerido numa leitura mais ingénua, não domina os eventos diegéticos, pois ela é colocada, no nosso entender, ao serviço da metamorfose masculina. Após o processo de

⁸⁰ Em relação a este assunto, Jones (2002: 20) afirma que os contos de fadas «(...) promote marriage and the patriarchal family structure as dominant cultural institutions (...)». Linda Parsons acrescenta (2004:136) que «a primary goal of gender construction in patriarchal culture is to prepare young girls for romantic love and heterosexual practices.»

⁸¹ Apesar destas palavras da Gata Borralheira, ela continua a merecer um olhar benévolo por parte da entidade leitora, uma vez que esta poderá entendê-las como «vingançazinhas» da menina que, numa brincadeira de faz de conta, joga o papel do Outro, quando o referente da conversação era o seu Eu.

⁸² «Refusal is not an option for the bride. She is chosen, and to be chosen is all that she can ask.» (Hourihan, 1997: 198). A autora acrescenta, ainda, (1997: 199) que as noivas são «(...) trophies, indicators of hero's success.»

libertação do Príncipe, a sua voz é silenciada e diluída. Repare-se que, no final, são audíveis unicamente vozes masculinas, a do Príncipe e a do seu fiel aio Henrique⁸³.

A visão da mulher presente nestes contos corrobora, de facto, alguns estereótipos femininos quando são realçados alguns dos pecados/defeitos que, dentro de determinados padrões culturais e sociais, aparecem associados à esfera das mulheres e/ou das meninas. Deste modo, sugere-se a teimosia, a desobediência⁸⁴ e a curiosidade do Capuchinho Vermelho; a futilidade, a vaidade, o materialismo, o orgulho, a ambição das meias-irmãs da Gata Borralheira, bem como a sua dissimulada hipocrisia quando por razões, julgamos nós, de ordem material lhe pedem perdão (Jesus, 1993b) ou quando tentam cair nas suas boas graças (Vilhena, s/d). São também sublinhadas a vaidade das meias-irmãs da Gata Borralheira (Jesus, 1993b), a hipocrisia, a maldade e a falsidade da madrasta de Hansel e de Gretel e da bruxa, bem como a indiferença, a frieza, a maldade e a ambição da madrasta da Gata Borralheira⁸⁵.

Os pecados que acabamos de delinear são severamente punidos pela morte, no caso da bruxa⁸⁶ e no da madrasta de Hansel e de Gretel e pela condenação à cegueira, como acontece com as meias-irmãs da Gata Borralheira dos Irmãos Grimm⁸⁷. Esta punição está ausente na versão de Charles Perrault (Jesus, 1993b), visto que a protagonista, num acto de bondade e de gentileza, acrescentaríamos nós, quase sobre-humano e divino, perdoa as meias-irmãs, favorecendo o casamento de ambas com dois fidalgos⁸⁸.

⁸³ Repare-se na atmosfera de solidariedade masculina que, aliás, já havia aparecido, neste conto, através das personagens Rei e Sapo.

⁸⁴ Na verdade, a primeira mulher a revelar a sua desobediência foi Eva, denunciando, deste modo, um defeito (dito) feminino que remonta aos primórdios da humanidade.

⁸⁵ Salientamos, mais uma vez, que na versão de Grimm a postura da madrasta é mais dinâmica, pois é ela que incita uma das filhas a cortar um dedo (Jesus, 1993b: 152) e a outra, um bocado do calcanhar (Jesus, 1993b: 153), presentificando a máxima maquiavélica de que os fins (o casamento) justificam os meios.

⁸⁶ Julgamos que será curioso assinalar o facto de a bruxa ter morrido encerrada no forno. Este castigo pelo fogo traz ao nosso espírito a lembrança histórica dos autos-de-fé do período inquisitorial que penalizavam duramente todos aqueles que fossem acusados de bruxaria.

⁸⁷ Na nossa perspectiva, a versão dos Irmãos Grimm, no que concerne o tópico do desenlace referente às meias-irmãs da Gata Borralheira (Vilhena, s/d), parece mais congruente, pois elas, supomos nós, nunca poderiam ser recompensadas com o casamento que tanto desejavam (como acontece (ou não) em Charles Perrault), pois a mutilação a que se sujeitaram remete-as para um universo pautado pela ausência de pureza. Pensemos nas Melusinas das lendas arturianas, na Rainha do Sabá ou na Dama Pé-de-Cabra de Alexandre Herculano. A mutilação a que se sujeitaram parece, de facto, ir ao encontro de um pensamento de Linda Parsons (2004: 137), segundo o qual «*fairytale* also convey the message that women must suffer(...)».

Estes castigos e mutilações, cenas pautadas por alguma crueldade, tendem a ser alteradas pelos adaptadores. Tal como afirma Jack Zipes (1999: 77) «(...) the tendency among publishers and adapters of the tales has been to eliminate the harsh scenes. Consequently, Cinderella's sisters will not have their eyes pecked out; Little Red Cap and her grandmother will not be gobbled up by the wolf; (...) and the witch in «Hansel and Gretel» will not be shoved into an oven.»

Ainda em relação ao tópico da eliminação de cenas mais violentas nas versões modernas dos contos maravilhosos, Teresa Colomer (2000: 79) sublinha que aparecem «(...) versions de *La Caputxeta Vermella* que intenten suprimir la carga de violència i sotmetiment per passar a introduir valors d'imaginació, perdó i reconciliació.»

⁸⁸ Na versão de Grimm, os seres alados castigam as duas irmãs; em Perrault, inversamente, elas parecem ser recompensadas com um casamento nobre que tanto desejavam, todavia, talvez possamos encarar esta união matrimonial como um verdadeiro castigo pois poderá, eventualmente, representar um silenciamento da voz feminina.

Esta generosidade da Gata Borralheira parece explicada na moral da história (Jesus, 1993b: 40) quando se diz que são os dons morais e não os dotes físicos que contribuem para que as mulheres se tornem rainhas.⁸⁹

O caso do Capuchinho Vermelho merece um tratamento particular porque a menina é castigada com uma morte aparente, seguida de uma quase ressurreição. Supomos que o susto e o medo que a menina sentira haviam sido suficientes para a punir dos defeitos demonstrados. Aliás, a ingurgitação do Capuchinho Vermelho, à semelhança de Jonas, é uma demonstração da supremacia masculina e do poder de castigar condutas desviantes do caminho, neste caso recomendado pela voz matriarcal.⁹⁰

Continuando a nossa tentativa de estruturar possíveis linhas caracterizadoras do masculino, julgamos bastante claro que este universo se pauta pela força, autoridade e prepotência. O poder verbal, de decisão e de acção pertence-lhe, é ele que domina a situação e que tem a capacidade de resolver quadros de conflito. Vejamos os exemplos do caçador que, em *O Capuchinho Vermelho* (Costa, 1992b), assume os predicados de libertador e de salvador das indefesas avó e neta; o do camponês que, em *O Patinho Feio* (Jesus, 1993a), salva o protagonista das águas enregeladas e o próprio exemplo do Príncipe que liberta a Gata Borralheira de uma situação de privação material e afectiva, mas que, na nossa perspectiva, a condena a uma nova prisão. Não poderá passar despercebida, aos olhos de um leitor estético, a repetição triádica do Príncipe que, ao referir-se à jovem que dançava com ele, salienta que era a *sua* dama (Vilhena, s/d: 150, 151, 152, *itálico nosso*), revelando o determinante possessivo uma notória carga simbólica denunciadora de propriedade.⁹¹

Este Príncipe, ludibriado duas vezes pela Gata Borralheira e duas vezes pelas meias-irmãs, só consegue solucionar situações de tensão pela força e quando ajudado por objectos ou seres externos.⁹²

Numa outra perspectiva de análise que poderá ser possível, na nossa opinião, o casamento poderá sublinhar que estas meninas/mulheres representam uma esfera feminina que, não se importando com os predicados de submissão e de passividade, prefeririam enfrentar um casamento que, não lhes dando liberdade, lhes proporcionaria conforto e riqueza.

⁸⁹ Permitimo-nos fazer um pequeno apontamento para referir que a gentileza de que nos fala Perrault, tendo em conta as palavras e as acções da Gata Borralheira, se assemelha, no nosso entender, a ausência de vontade própria, a obediência e a humildade totais.

⁹⁰ Nesta narrativa, a falaciosa gravidez do lobo, que engole a avó e a neta, indicia que o universo masculino anseia pelo poder total, mesmo o que nos reenvia para a capacidade reprodutiva, gestativa, exclusiva das mulheres. A este respeito, Fromm (1983: 175) refere que o lobo, ao engolir seres humanos, tenta usurpar o papel de mulher-grávida. Por este motivo, o Capuchinho vinga-se e enche a barriga do lobo com pedras, símbolo da esterilidade.

⁹¹ Esta aproximação do feminino ao mundo dos objectos e não dos sujeitos está também presente neste mesmo conto (Vilhena, s/d) se encararmos a festa no palácio como uma vitrina na qual estavam expostas as possíveis noivas do Príncipe (Vilhena, s/d: 148).

⁹² Ajudado pelo pai da Gata Borralheira e pelo machado destrói o pombal e derruba a pereira (numa tentativa infrutífera de desvendar a entidade da menina do baile) e, só quando alertado pelas pombas, descobre que levava para o palácio a noiva errada.

Repare-se que em Perrault (Jesus, 1993b), a autoridade e o domínio do Príncipe continuam presentes, apesar de este revelar, na nossa opinião, mais sensibilidade porque, ao contrário do Príncipe que aparece na versão dos Irmãos Grimm (Vilhena, s/d) que apanha o sapatinho de cristal (Vilhena, s/d: 152), o Príncipe de Perrault (Jesus, 1993b) guarda-o com o maior carinho (Jesus, 1993b: 35) e, durante o serão, segreda frases galantes e apaixonadas à Gata Borralheira (Jesus, 1993b: 35). No entanto, mesmo denotando, parece-nos, menos agilidade, menos dinamismo e menos ardil do que o Príncipe de Grimm (Vilhena, s/d), sublinha uma postura, na nossa perspectiva, distante e autoritária quando não procura a sua amada (ousamos dizer), mas manda alguém fazê-lo, evidenciando um comportamento de um universo masculino que espera, em casa, um *presente, um prémio*. A própria Gata Borralheira, numa atitude de obediência, talvez inconsciente, às vontades e aos desejos do Príncipe, diz à Fada-madrinha que gostaria de ir ao baile, no dia seguinte, porque o filho do rei lho tinha pedido (Jesus, 1993b: 34). Pedido-desejo, pedido-exigência ou simplesmente um pedido perante um feminino que o Príncipe entendia como obediente e ingénuo.

É assim inegável, aos nossos olhos, que o masculino assume várias *performances*, surgindo como elemento que soluciona situações de conflito, com ou sem ajuda, mas que, antiteticamente, promove esses mesmos quadros de tensão, ele é assim o anjo-salvador e o anjo-vingador.

Na verdade, o instinto de predador reporta-se ao lobo de *O Capuchinho Vermelho* (Costa, 1992b), ao gato e aos caçadores de *O Patinho Feio* (Jesus, 1993a). Eles assumem-se como eternos rivais, como personificações do mal que adiam o restabelecimento da ordem numa atmosfera de caos aparente. É importante ter bem presente a noção de que é na esfera do masculino que, por um lado, se geram conflitos e, por outro, eles são cabalmente solucionados. Os heróis são os homens e os animais-macho e não as mulheres ou as meninas, pois estas, mesmo quando projectam a sua voz, sofrem um processo de diluição no final da intriga.⁹³

Mesmo ao nível da linguagem utilizada, são notórios alguns matizes diferenciadores, visto que as intervenções femininas parecem ser mais transparentes, ao passo que as masculinas denotam alguma ambiguidade que poderá não ser percebida por um leitor-criança. A carga sensual e erótica implícita nas intervenções do Lobo e do Sapo, bem como as subtis impressões sinestésicas serão percebidas apenas a um nível de estrutura profunda de análise do objecto artístico.⁹⁴

⁹³ Relembremos que, na história da Gata Borralheira (Vilhena, s/d), a madrasta, as meias-irmãs e a própria Gata Borralheira pareciam controlar a situação, mas foi o Príncipe que, no final, assumiu preponderância e o papel de herói, mesmo que tenha tido adjuvantes na demarcação do seu heroísmo. De facto, a voz da Gata Borralheira parece, também, ter sido silenciada, na versão de Charles Perrault (Jesus, 1993b).

⁹⁴ Não podemos descurar a natureza ambivalente destes textos, pois, tal como afirma Zohar Shavit (2003: 36), em determinados momentos, pisca-se o olho ao adulto intelectual que reconhece a ironia e a sátira [ou, neste caso, a carga erótica da palavra] e, noutras alturas, são as estruturas formulares que piscam o olho ao leitor infantil.

Face ao exposto talvez possamos dizer que o masculino está vocacionado para agir e o feminino para obedecer e esperar, reiterando o mito de Penélope, expoente máximo da paciência da mulher que espera o regresso do marido.⁹⁵

Aliás, a temática da espera já aparecia bem demarcada nas cantigas de amigo que enformavam a poesia trovadoresca, as quais apresentavam «(...) sempre uma mulher fixada no tempo parado (...)» (Magalhães, 1987: 106).

Os espaços vazios do texto, de que nos fala Wolfgang Iser (1987: 280), serão percorridos para tentarmos perceber algumas das dicotomias sugeridas por estes contos, bem como alguns dos valores neles salientados, condenados ou prometidos.

1.3- O que se diz, o que se sugere e o que se promete

Em *O Patinho Feio* (Jesus, 1993a), é perceptível uma apologia do poder matriarcal (Jesus, 1993a: 27), da sabedoria e do conhecimento das vozes da experiência, personificadas na Velha Pata. A deferência e o respeito por estas entidades é, na nossa opinião, notoriamente sublinhado nesta narrativa.

Alude-se, pela voz da Mãe Pata (Jesus, 1993a: 28), à prudência e ao medo perante o desconhecido e implicitamente sugere-se a condenação da falta de iniciativa e da capacidade de ir mais além, superando obstáculos e adversidades que se interponham no nosso caminho. No mesmo texto, parece ser realçada uma imagem de carinho, de ternura e de preocupação associada à figura materna, cujo olhar puro e transparente, repleto de amor, anula a fealdade e a alteridade a que parecia condenado o Patinho (Jesus, 1993a: 30).

Faz-se, igualmente, uma apologia do respeito pelo outro, da luta pela liberdade e pela independência (Jesus, 1993a: 38), sugerindo-se a relevância da veracidade e da lealdade numa relação de amizade. É demarcada, neste mesmo conto, a ausência e a irresponsabilidade da figura paterna (Jesus, 1993a: 29) que parece ter-se demitido das suas funções de educador e alude-se (não sendo dito, mas prometido) à arrogância e à cobardia daqueles que davam bicadas ao patinho somente porque ele era diferente. Julgamos poder mencionar, nesta fase da análise, que a narrativa do Patinho Feio promete já uma luta contra questões de ordem racista ou xenófoba.

De facto, e corroborando linhas reflexivas de Nobile (1992: 114-115), Andersen exalta a bondade, o sacrifício altruísta, a leal sinceridade, a verdade e nutre «(...) simpatía por los humildes, los desheredados, los oprimidos. Más que de reyes y reinas coronadas, sus cuentos

⁹⁵ A este respeito, Joana Passos (1996: 50) afirma que « (...) a mulher é ensinada a esperar, a não agir para se salvar a si própria. O poder de interferir para modificar uma situação é reservado à esfera sobrenatural, ou, se falarmos do mundo terreno, à esfera masculina.»

están poblados de personas de humilde condición social o de objetos de escaso valor, ignorados o poco considerados.»⁹⁶

Assim, através dos universos possíveis apresentados, denota-se uma camuflada crítica dirigida a uma sociedade que, e partindo da intriga em análise (Jesus, 1993a), é incitada à actividade, à luta por ideais de igualdade, de tolerância e de liberdade. O Patinho Feio⁹⁷ representa, no nosso entender, aquele que faz aflorar sentimentos nobres e sinceros, aquele que, mesmo depois de se ter transformado num belo e elegante cisne, não muda a sua atitude perante a vida e o outro, denunciando e condenando, desta forma, uma sociedade que valoriza o aspecto exterior, a aparência e não o mundo interior do indivíduo.⁹⁸

Esta crítica é, de igual modo, sugerida em *O Príncipe Sapo* (Costa, 1992a) quando a menina alude à impossibilidade de escolher para companheiro alguém tão feio⁹⁹ (Costa, 1992a: 28) e, em *A Gata Borralheira* (Vilhena, s/d e Jesus, 1993b), é também evidente esta valorização do parecer e não do ser, dado o culto da aparência e do universo da moda que nos é já prometido, visto que a preocupação com os vestidos, com os penteados e com as jóias é nota dominante.

O ser, o interior, a espiritualidade parecem ser descurados em favor dos bens materiais, do poder e da riqueza que a Princesa alega quando refere os seus vestidos, as suas jóias, as suas pérolas e a sua coroa de ouro¹⁰⁰. Julgamos ser inegável que esta menina personifica o lado material e corpóreo da vida e o Sapo, por seu turno, a esfera da espiritualidade, os valores do amor e da amizade. Não podemos, todavia, esquecer que o seu desejo de partilhar a caminha com a Princesa pode denotar uma componente erótica e sexual, pois o ideal seria, talvez, que o ser humano conseguisse equilibrar os ímpetus da alma, os do coração e os do corpo.

Pela voz do pai da Princesa surge a apologia da honestidade, da verdade, da honra e do valor que encerra a palavra dita, o prometido «(...) Quem promete, cumpre.»; «(...) Não deves desprezar quem te ajudou num momento de necessidade.» (Costa, 1992a: 30). Esta hipervalorização da honra remete-nos para um pensamento de Hugo Cerda (1985: 280-282), segundo o qual os contos de fadas reflectem o mito do ideário cavaleiresco, o sentimento da

⁹⁶ Cf. Jack Zipes (1999: 80-110).

Este autor acredita que a recepção dos contos de fadas de Andersen na cultura ocidental «(...) can best be explained by understanding how the discourse of the dominated functions in the narratives.» (Zipes, 1999: 92).

⁹⁷ «This tale has generally been interpreted as a parable of Andersen's own success story because the naturally gifted underdog survives a period of "ugliness" to reveal its innate beauty.» (Zipes, 1999: 101)

⁹⁸ Cf. Jack Zipes (1986: 114- 115; 1999: 102).

⁹⁹ Na perspectiva de Hugo Cerda (1985: 307), a beleza, nos contos de fadas, não é encarada somente na sua vertente estética, ela aparece associada à riqueza, poder e prestígio social. Parece-nos elucidativo realçar que, depois da metamorfose, o Sapo se transforma num belo e rico Príncipe.

¹⁰⁰ Nos contos de fadas, as grandes motivações para os heróis parecem ser o ouro e a prata, pois, a sua felicidade está intimamente dependente da posse de bens materiais (Cerda, 1985: 408,410). Georges Jean (1988: 92) acrescenta «(...) el oro de los cuentos es a menudo el adorno supremo.»

honra. Nesta perspectiva, esta virtude só estava reservada aos nobres para os quais a honra era também sinónimo de justiça.

Na verdade, nas narrativas estudadas, emergem valores como o respeito mútuo, a tolerância, a luta contra a discriminação, a defesa da essência do ser, a honestidade, a lealdade, a humildade, a educação, o respeito pelos mais velhos, o espírito de iniciativa e de criatividade, a sábia prudência; exalta-se a inteligência e a capacidade de superar obstáculos e condena-se a curiosidade bisbilhoteira, a desobediência, a vaidade, a futilidade, a ambição, a arrogância, o egocentrismo, a mentira, os actos discriminatórios, a inércia, a cobardia e a dificuldade em aceitar a diferença.¹⁰¹

As dicotomias humano/animal, racionalidade/irracionalidade podem constituir objecto de uma pequena anotação. Os animais surgem aos nossos olhos humanizados e os homens afiguram-se-nos com um instinto de predadores, eles matam irracionalmente os indefesos animais, sendo disto exemplo os caçadores que surgem em *O Patinho Feio* (Jesus, 1993a). Aliás, através destas personagens, parece aludir-se já a uma preocupação de carácter ecológico, de defesa e de preservação de espécies animais desrespeitadas pelo Homem.

De facto, as preocupações ambientais constituirão uma preocupação bastante marcante na literatura infanto-juvenil contemporânea, assim como a temática das novas famílias, já sugerida nos contos em análise. Reparemos que quer na narrativa referente à Gata Borralheira, quer na de Hansel e Gretel é feita alusão a um segundo casamento por parte da entidade paterna e conseqüentemente a modelos familiares que se afastam do tradicional. É também fora de uma concepção de família, alicerçada na tradição, que a consciência da entidade leitora é subtilmente alertada para a responsabilidade acrescida das mães solteiras, condição que parece ser a da Mãe Pata e, eventualmente, a da mãe do Capuchinho Vermelho.¹⁰²

Apraz-nos dizer que estes contos, como vimos, denotam uma dimensão ideológica, reflectem um universo que diz, mas que sugere e promete a defesa e/ou a condenação de determinados valores.

¹⁰¹ Jack Zipes (1999: 79), referindo-se aos Irmãos Grimm, afirma «(...) they also wanted the tales to depict social injustices and possibilities for self-determination.» Realça, todavia, que a maioria dos seus contos «(...) provide hope that there is more to life than mastering the art of survival. Their "once upon a time" keeps alive our utopian longing for a better world that can be created out of our dreams and actions. (Zipes, 1999: 79).

¹⁰² Realce-se que, em algumas versões do conto, o pai não está presente, referindo-se, todavia, que está a trabalhar longe.

1.4-Os contos de fadas e a entidade leitora

«(...) fairy tales apparently serve a heuristic function, helping us to recognize and cope with typical problems and anxieties that we encounter in life.» (Jones, 2002: 20)

A entidade leitora, através dos contos de fadas, é colocada, tal como nos diz Manuel Bragança dos Santos (2002: 119), face às realidades mais angustiantes da vida, como a morte dos pais, a velhice ou o abandono. Os contos assumem-se, assim, como «(...) espejo de la vida y de la dificultad de la existencia [más exprimen también] permanentes aspiraciones humanas (...)» (Nobile, 1992: 52).¹⁰³

Efectivamente, ao apresentarem finais felizes, ajudam a criança a superar situações traumáticas de medo, de angústia e de impotência perante o desconhecido e perante as dificuldades¹⁰⁴. Ao ver, por exemplo, a menina do Capuchinho Vermelho a ser devolvida à vida percebe que «(...) os erros não são fatais, mas que é possível aprender-se com eles.» (Torres, 2002: 275) e, ao deparar-se com a história de Hansel e de Gretel, apercebe-se de que a união faz a força e de que a amizade e amor fraternos conseguem ultrapassar experiências de abandono e de desamparo afectivo.

Os contos de fadas não só ensinam a entidade leitora a vencer barreiras de forma a atingir o equilíbrio e a maturidade psicológica, como também fomentam o contacto com valores sociais, culturais e éticos, como vimos. São contos, no entender de Maria Helena Araújo (1987: 38), de grande poder imaginativo, catártico e humano.

A criança leitora adere a estas narrativas pela sua brevidade, sente-se atraída pelos jogos rimáticos, melódicos e onomatopaicos¹⁰⁵, pela linguagem metafórica, pela presença de aumentativos e/ou de diminutivos, pelos jogos simbólicos, entre outras estratégias discursivas.

¹⁰³ Maria Helena Araújo (1987: 32) afirma que estes contos tratam temas ligados aos problemas, complexos e traumas de uma potencial entidade leitora.

¹⁰⁴ Veja-se, a propósito, Bruno Bettelheim (1998). Salientamos, somente, que a leitura dos contos de fadas desenvolvida por este autor salienta não só o valor único destas narrativas, o seu talento em alimentar a imaginação da criança, em estimular a fantasia, bem como a sua capacidade de se assumirem como agentes de socialização (Bettelheim, 1998: 14,35).

Segundo o mesmo autor, as personagens e as ocorrências destes contos «(...) personificam e ilustram conflitos internos, mas sugerem com extrema subtilidade como resolver esses conflitos (...) o conto de fadas sossega, dá esperanças no futuro e contém a promessa de um desfecho feliz.» (Bettelheim, 1998: 37).

Também Jack Zipes (1986 : 75), diz que «même en tenant compte des différences de leur réception selon les pays, on peut dire que ces contes ont exercé une fascination sur nos esprits et sur notre imagination, depuis notre enfance jusqu'à l'âge adulte.», «Les contes de fées pour enfants sont universels, hors du temps, thérapeutiques, miraculeux et superbes (Zipes, 1986 : 10). No entanto, este mesmo autor considera, também, que estes contos são veículos de um poder político, ideológico «(...) ils ne sont pas la meilleure thérapie au monde pour les enfants. Ce sont des prescriptions historiques, intériorisées, puissantes, explosives, et nous reconnaissons bien volontiers l'immense pouvoir qu'ils détiennent, tout en les mystifiant, sur nos vies.» (Zipes, 1986 : 23).

¹⁰⁵ A este respeito Juan Cervera (1992: 199) afirma que «la creación de asociaciones agradables, de asonancias divertidas, de secuencias sonoras despierta el interés y favorece la asimilación mnemónica.»

O passaporte de entrada no mundo possível destes contos é a sua fórmula de abertura¹⁰⁶. Com efeito, a expressão hipercodificada ou, como afirma Lindeza Diogo (1994: 56), o épico-deíctico ‘Era uma vez’, presente em *O Capuchinho Vermelho* (Costa, 1992b), em *Hansel e Gretel* (Costa, 1992c) e em *A Gata Borralheira* (Vilhena, s/d e Jesus, 1993b) e fórmulas do tipo «Há muitos e muitos anos (...)», sugeridas em *O Príncipe Sapó* (Costa, 1992a) situam o ouvinte, no entender de Glória Bastos (1999: 70), num tempo outro que não é o seu, num tempo fora do tempo¹⁰⁷. Na verdade, parece-nos que as expressões supramencionadas marcam uma ruptura com a realidade empírica e introduzem o leitor num mundo possível, ficcional.

A esta indeterminação temporal alia-se, também, uma indefinição espacial. Sabemos, por exemplo, que a Princesa vai partir para o reino do Príncipe (Costa, 1992a: 32), que a avó do Capuchinho Vermelho vivia no meio da floresta, a cerca de meia hora da aldeia (Costa, 1992b: 3), que houve uma grande fome no país em que viviam Hansel e Gretel, porém, desconhecemos a localização do país de que nos falamos, do reino, da floresta ou da aldeia nos quais somos convidados a entrar.

No entanto, são estes espaços em branco, estes caminhos assentes na incerteza e na ambiguidade que, e apelando a um pensamento de Óscar Gonçalves (2000:22), «(...) constituem espaço para a construção criativa do leitor, para a sua errância pelo mundo do conhecimento, deambulando como um cavaleiro andante na exploração da existência.»

A indeterminação espaço-temporal, de que falávamos, incrementada pelas fórmulas iniciais, produz no ouvinte e/ou no leitor, segundo Juan Cervera (1997: 205), a impressão de que chegou a um lugar com leis próprias, distintas das do mundo real que conhece. Só assim a entidade leitora não sentirá surpresa e encarará como natural os elementos sobrenaturais e maravilhosos, os objectos mágicos e os processos de metamorfose¹⁰⁸. De facto, «el sabor más sutil de los cuentos se debe sin duda [ao] encuentro entre lo imposible y lo cotidiano.» (Jean, 1988: 107).

Segundo Cervera (1997: 206), «el “Érase una vez” de un cuento abre el relato a todas las posibilidades, pero sin expectativas concretas.»

¹⁰⁶ Bravo-Villasante (1989: 352) diz-nos que «las propias palabras de las fórmulas de entrada y de salida del cuento, de los principios y de los finales, tratan de propiciar los poderes benéficos, son una expresión mágica ritual para que el cuento siga su curso y para que el oyente se introduzca en el círculo mágico del cuento maravilloso.»

¹⁰⁷ Cf. Georges Jean (1988: 160). Segundo este autor «Los cuentos son siempre *de outro tempo* (...) pertenecen a pasados indeterminados (...)» (Jean, 1988: 19). A propósito da catáfora tópica ‘Era uma vez’ (Diogo, 1994: 56), Lindeza Diogo afirma, corroborando opiniões anteriores, que esta expressão coloca os eventos num tempo indeterminado, diferente, isento das constricções do princípio da realidade.

¹⁰⁸ Georges Jean (1988: 68) comunga da mesma posição. Ele encara «(...) lo maravilloso [como] la naturalidad de lo imposible» (Jean, 1988: 65).

A acção do conto encontra-se incrustada num tempo indefinido e sempre passado, reportando-se os tempos verbais empregues nos contos ao pretérito (perfeito e imperfeito, predominantemente).¹⁰⁹

Esta magia que envolve o tempo e o espaço fomenta o desenvolvimento da capacidade imaginativa da criança que, devido à sua reduzida competência enciclopédica e literária, necessita de mecanismos que activem a sua capacidade mnemónica. As estruturas repetitivas¹¹⁰, paralelísticas, bem como os jogos rimáticos, rítmicos e melódicos são disso um exemplo.

Recordemos, desta feita, um quase poema ou uma quase melodia entoada pelo fiel Henrique para comemorar a libertação do Príncipe (Costa, 1992a: 34), as palavras da Gata Borralheira (Vilhena, s/d: 149,150), reiterando os seus desejos à aveleira para que a vestisse de ouro e de prata; a rima melódica presente na canção de Gretel (Costa, 1992c: 41); a musicalidade das palavras das pombas (Vilhena, s/d: 153), advertindo o Príncipe de que estava a ser enganado, bem como as construções onomatopaicas que, pelas suas características prosódicas, são do agrado da entidade leitora.

Além do tempo, do espaço, da acção e das personagens, categorias do texto narrativo já alvo da nossa reflexão, é relevante sublinhar, julgamos nós, que o narrador assume uma natureza heterodiegética, estando os contos redigidos na terceira pessoa.

No que concerne os modos de representação do discurso, há um predomínio claro do diálogo, uma vez que esta modalidade imprime à narrativa um maior dinamismo e vivacidade.

Nos contos de Grimm, as descrições não são muito abundantes; já no conto de Andersen, temos que assinalar o início da narrativa polvilhado de relevantes impressões sinestésicas e cromáticas, tendo a entidade leitora a ilusão de que está perante um exemplar de impressionismo pictórico. Os planos que nos são apresentados são cada vez mais apertados e temos a sensação de estar mediante uma tela de cinema que nos vislumbra com a imagem, em efeito de «zoom», de um campo, de um castelo, de fossos, de plantas aquáticas e de um ninho (Jesus, 1993a: 27).

Indubitavelmente, todos estes mundos criados e sugeridos pelos contos de fadas exercem uma influência mais ou menos marcante sobre a entidade leitora, em função da sua personalidade, imaginação e sensibilidade.

Segundo Georges Jean (1988: 80), «(...) el *poder de los cuentos* es un poder de captación espontáneo (...»;

¹⁰⁹ É de salientar que o modo imperativo assume uma presença notória nestas narrativas, exprimindo, mesmo, valores diferenciados: pedidos «Espera por mim!» (Costa: 1992a: 28), «Anda cá (...) pega neste bolo (...) leva-os à tua avó (...)» (Costa, 1992b: 3); conselhos «(...) não te esqueças (...) não andes a bisbilhotar (...) não te afastes do caminho (...)» (Costa, 1992b: 3); ordens «Sentem-se ao pé do fogo e esperem (...)» (Costa, 1992c: 30), «Penteia-nos os cabelos, escova os nossos sapatos e aperta bem as fivelas (...)» (Vilhena, s/d: 148); desejos «Dorme sossegada, Gretel, Deus há-de ajudar-nos (...)» (Costa, 1992c: 32) ou convites «Entrem, entrem, que eu não vos faço mal nenhum (...)» (Costa, 1992c: 36).

¹¹⁰ «(...) En el relato oral, las repeticiones eran un recurso para asegurar la comprensión y el recuerdo por parte del oyente (...)» (Cervera, 1997: 203).

«(...) el poder de los cuentos es poder de fascinación. Precisamente porque lo imposible se vuelve posible, porque en ellos abundan las metamorfosis, porque en la mayoría de casos las peores pruebas son superadas victoriosamente por un héroe con el cual uno se identifica.» (Jean, 1988: 250)

O poder dos contos é, afinal,

«(...) incitar la imaginación de los pequeños y de los mayores a vivir el tiempo fabuloso de las ficciones que cuentan las aventuras humildes y maravillosas de hombres de todas partes y de siempre que se han esforzado por inventar lo real para afrontarlo mejor.»(Jean, 1988: 280)

Síntese do capítulo:

Neste capítulo III tentámos fazer uma incursão pelos caminhos ficcionais que compõem os contos do passado incluídos no nosso *corpus* de estudo. Recuperando esse tempo e essas vozes que enformam o imaginário colectivo de determinadas comunidades interpretativas, delineámos os traços de carácter dos protagonistas e detectámos características que os aproximavam e outras que pareciam afastá-los. Tendo em conta que as suas vivências pessoais se enraizavam num núcleo familiar, apresentámos uma possível leitura em torno das figuras maternas e paternas, do feminino e do masculino, sendo a nossa manta de retalhos composta por fios e cores que evidenciaram e/ou contestaram estereótipos de género.

Foi também nosso objectivo apreender alguns valores sociais, culturais e éticos que eram ditos, sugeridos ou simplesmente prometidos aos olhos de um leitor atento, activo e cooperante com o universo textual que continuamente deixava espaços em branco que convidavam ao seu preenchimento.

Finalmente, constituiu nosso objectivo demonstrar, muito sucintamente, que os contos de fadas exercem sobre a instância leitora os seus benefícios catárticos, focando a nossa atenção em algumas estratégias discursivas que fomentam uma maior cooperação e participação da sua parte.

No capítulo IV iremos mergulhar nas narrativas de Ana Saldanha que revisitam e recuperam os contos do passado com o intuito de (1) detectar marcas da tradição e/ou de inovação; (2) entrar num microcosmos social complexo (familiar, escolar), cujos intervenientes imergem num universo de emoções e de afectos; (3) traçar algumas reflexões relativas a uma validação e/ou contestação de estereótipos de género; (4) aceder a uma sociedade contemporânea imersa em novos problemas e inquietações sociais e, entre outros aspectos, (5) perceber de que forma Ana Saldanha clarifica determinados valores já sugeridos e já prometidos num passado mítico dos contos maravilhosos.

Capítulo IV

Recuperação dos ecos do passado pela voz de Ana Saldanha

«Dar a ver sem moralismos o melhor e o pior de cada indivíduo em existências aparentemente banais constitui uma das preocupações de Ana Saldanha. E é também por isso que os seus livros desafiam o leitor a reconhecer que, neste vasto mundo, nenhum ser humano é “como outro qualquer”.» (Gomes, 2001: 31)

1- O universo real e/ou possível de Ana Saldanha

A escrita de Ana Saldanha, sobre a qual nos deteremos ao longo deste capítulo, oferece à entidade leitora uma urdidura textual que nos sugere universos diegéticos construídos cirurgicamente (Gomes, 2001: 31), microcosmos onde emergem personagens, ambientes, espaços, problemas e situações a que não são alheias as comunidades interpretativas que com eles contactam.

Deste modo, *Um espelho só meu* (Saldanha, 2002a), *O gorro vermelho* (Saldanha, 2002b), *Nem pato, nem cisne* (Saldanha, 2003a), *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b) e *A princesa e o sapo* (Saldanha, 2004a) assumem-se, na nossa perspectiva, como narrativas próximas do quotidiano situacional de uma potencial entidade leitora juvenil e, nesta mesma linha de pensamento, Sara Reis da Silva (2005b) alega que «a obra de Ana Saldanha tem o invulgar dom de não deixar que os olhos do leitor se desviem, porque nela consegue, não raras vezes, rever e encontrar muito do que são as suas próprias vivências filtradas pela imaginação da autora.»

1.1-Protagonista: farol orientador da diegese

Os protagonistas¹¹¹ das narrativas de Ana Saldanha medeiam aprendizagens de índole social. Através deles transmitem-se novos valores sociais e culturais que assentam, por exemplo, numa maior emancipação da criança em relação à tutela e à autoridade do mundo adulto¹¹² que ela tenta, muitas vezes, desafiar através da sua postura contestatária e irreverente. Aliás, são as próprias personagens que fomentam o ludismo interpretativo e que promovem uma adesão, mais ou menos marcante, por parte da entidade leitora «en primer lugar, son la principal baza de la ficción para crear su ilusión de realidad, de manera que los lectores juzgan la coherencia y verosimilitud de un relato fundamentalmente por las características y acciones de éstos.» (Colomer, 2002: 119).

Os protagonistas das obras em estudo sofrem um processo de nominalização, estratégia retórica-discursiva que poderá incrementar, ainda com mais notoriedade, uma cooperação significativa por parte da entidade leitora, pois os nomes próprios estão ancorados ao mundo empírico e histórico-factual e não ao mundo fantástico.

¹¹¹ Segundo Teresa Colomer (2002: 132), os protagonistas têm o papel principal, a acção gira à sua volta e são eles que constituem o objecto central da atenção por parte do narrador.

¹¹² Carmen Bravo-Villasante (1989: 81) parece partilhar este mesmo pensamento quando salienta que nos livros surge «(...) el niño emancipado de la tutela autoritaria del mayor y con su propia personalidad y con lenguaje propio (...)».

Desta feita, deparamo-nos com Clara, Sofia, Eugénio, Maria e Diana¹¹³ como protagonistas das narrativas *Um espelho só meu*, *O gorro vermelho*, *Nem pato, nem cisne*, *Uma casa muito doce* e *A princesa e o sapo*, respectivamente¹¹⁴. São-nos, assim, apresentados os personagens que vão despoletar o desenrolar dos eventos diegéticos, personagens que, indubitavelmente, atravessam o período da adolescência: Clara tem catorze anos (Saldanha, 2002a: 17), embora esteja muito próxima a data do seu 15º aniversário; Sofia, 13 anos (Saldanha, 2002b: 60); Eugénio surge, também, com 13 anos (Saldanha, 2003a: 46); Maria «(...) uma menina de doze ou treze anos (...)» (Saldanha, 2003b: 12), «Uma menina de treze anos !» (Saldanha, 2003b: 21), «(...) a Maria, com treze, quase catorze (...)» (Saldanha, 2003b: 29) e Diana tem 15 anos «Há dez anos que a Diana conhece o *Sapo* (...)»; «(...) eu conheço o Sapo desde os cinco anos (...)» (Saldanha, 2004a: 63). A idade dos protagonistas varia, deste modo, entre os treze e os quinze anos de idade, etapa da vida susceptível a inúmeras mudanças quer físicas, quer psicológicas e emocionais.

De uma forma geral, estes protagonistas evidenciam momentos de alegria, de prazer, de angústia, de medo, de ansiedade, de solidão, de arrependimento, de companheirismo, de amizade, reenviando-nos ao mundo dos protagonistas dos contos maravilhosos que Ana Saldanha recupera e revisita. É imperativo salientar que os pares Clara/Gata Borracheira; Sofia/Capuchinho Vermelho; Eugénio/Patinho Feio; Maria/Gretel e Diana/Princesa não podem ser encarados como se de uma personagem só se tratasse. De facto, a autora criou personagens que, embora partilhando algumas características com as personagens das narrativas do passado, surgem dotadas de traços muito particulares que as individualizam, de perfis psicológicos que, por vezes, sofrem um processo de evolução ao longo da diegese.

Gómez del Manzano (1987: 65) evidencia que os protagonistas podem ser

«(...) abiertos, objetivos, activos, con dominio propio y dominio de las situaciones, con amplios intereses; influenciables, bien dispuestos al cambio, con capacidad de adaptación, alegres, animosos, optimistas, comunicativos, extrovertidos, emprendedores, confiados. Otros se caracterizan por ser reflexivos, pasivos, egocéntricos, hipersensibles, cerrados, distraídos, con poca fantasía, críticos, firmes en sus resoluciones, descontentos, intransigentes, tímidos, excitables, apocados, obedientes, reservados.»

Partindo das constatações da autora supracitada, impõe-se, neste momento, que percorramos os caminhos ficcionais das narrativas em análise para tentarmos tecer algumas considerações acerca da personalidade dos protagonistas.

¹¹³ Segundo Teresa Colomer (2002: 121), «el nombre propio (...) individualiza de entrada al personaje, lo separa del común y lo distingue de los personajes que lo rodean.»

¹¹⁴ Repare-se que o protagonismo destas narrativas é sempre individual, embora as personagens, à excepção de Maria, apareçam inseridas num grupo de amigos, mais ou menos numeroso, com o qual mantêm uma relação de intimidade mais ou menos próxima.

Clara, contrariamente à Gata Borracheira, não nos surge dotada de predicados como a humildade, obediência ou ingenuidade, bem pelo contrário. Esta menina evidencia o seu espírito contestatário e irreverente, o seu materialismo,¹¹⁵ a sua teimosia, o seu desejo de conflito, a sua revolta, o seu temperamento vingativo, o seu orgulho e arrogância quando discute com Gonçalo, seu pai, porque ele não a deixa sair à noite com os amigos; quando provoca Florbela, sua madrastra; quando é desagradável e mal educada com Mimi e Lulu; quando mistura propositadamente roupa, escura e branca, na máquina de lavar, ou quando desobedece às ordens do pai, apenas para darmos alguns exemplos.

Clara revela uma notória postura de contestação face ao mundo dos adultos, porém, na nossa opinião, todos estes rasgos psicológicos pautados pela disforia se balizam por dois pólos bem demarcados: o ciúme que nutre pelo pai (depois de este se ter casado, pela segunda vez) e a solidão desencadeada pela morte da figura materna.

Efectivamente, o seu comportamento, julgamos nós, menos correcto perante a sua família poderá ser uma possível forma de chamar a atenção sobre si mesma. Ela agride, ela contesta, ela provoca, ela demonstra uma atitude indiferente e fria, mas o que ela parece pretender, no nosso entender, é amor, carinho, amizade e compreensão, como qualquer adolescente.

Por seu lado Sofia, a menina do gorro vermelho, e o Capuchinho Vermelho partilham alguns traços de personalidade, porém, distanciam-se totalmente quando analisamos a sua capacidade de acção e de decisão perante o outro, o desconhecido, o 'predador'. Desta feita, a docilidade, a meiguice, a curiosidade e a teimosia parecem ser comuns às duas meninas, todavia, Sofia demarca-se do Capuchinho Vermelho pela sua energia e vivacidade¹¹⁶, pela perspicácia e espírito de observação, pela sua esperteza, coragem e determinação quando ludibria e se liberta do anónimo homem do parque ou quando defende e apoia o seu amigo Joel, evidenciando, também, todo o seu espírito solidário e amical.

É premente salientar que o Capuchinho parece ser o protótipo da inocência (cf. cap. III, ponto 1.1), uma inocência, na nossa opinião, sinónimo de incapacidade de decisão, de total ausência de poder verbal, contudo, a inocência de Sofia, corroborada inúmeras vezes por Carolina, sua mãe, e pelo seu pai Zé (Saldanha, 2002b: 28,49,50) é sinónimo de alguma ingenuidade, de falta de experiência vital, característica de uma menina de treze anos, mas não impeditiva de enfrentar e de solucionar eventuais situações de tensão e/ou de perigo.

¹¹⁵ Repare-se que Gonçalo lhe diz que «Não se gosta das pessoas pelo que nos dão.» (Saldanha, 2002a: 22) quando Clara refere o facto de a sua madrinha Margarida se ter esquecido de lhe dar uma prenda no Natal (Saldanha, 2002a: 21).

¹¹⁶ Aliás, esta postura descontraída de Sofia é sugerida pela própria roupa que usa (calças de sarja verde-caqui, largas, uma *t-shirt* cinzenta com um texto escrito a vermelho e um blusão de ganga) (Saldanha, 2002b: 9-10). Saliente-se a diferença com a indumentária que Clara leva à discoteca, reveladora quer da sua postura de superioridade, quer da sua vaidade, saia amarela muito curta, com vidrinhos e bordados em fio de prata, camisola da mesma cor com uma barra de lantejoulas no decote e umas sandálias prateadas com contas de vidro (Saldanha, 2002a: 79).

A contrastar com toda a vivacidade, sociabilidade e sentido de humor de Sofia surge-nos Maria. A Gretel vai beber o forte companheirismo e a ligação de amor fraterno que partilha com João, todavia, a afabilidade, a sensibilidade e a emotividade características de Gretel só se revelam na última etapa da sua viagem espiritual que coincide com o último capítulo da narrativa (Saldanha, 2003b: 103-110). Maria é uma criança/adolescente triste, introvertida, pouco sociável, cuja vivência está envolta numa atmosfera de solidão, assumindo a personagem uma postura defensiva em relação ao outro que vê como eterno opositor.

Demonstra, ao longo da narrativa, a sua autoridade perante o irmão, que lhe obedece sem replicar; o seu desejo de vingança quando se sente aprisionada, primeiro no Colégio de Nossa Senhora da Agonia, e depois na casa de Dulce. A sua capacidade em arquitectar e em concretizar planos de libertação demonstra a sua inteligência, corroborada no texto quando se realça que Maria tinha as notas máximas na escola (Saldanha, 2003b: 36). No entanto, um interior revoltado e amargurado vai dar lugar a uma nova Maria arrependida, amiga e meiga que passa a gostar mais de si e dos outros, de tal forma que no final da narrativa é nomeada «(...) a guardiã das doçuras nesta [naquela] casa de doçuras.» (Saldanha, 2003b: 119).

Repare-se que Maria se aproxima de Gretel pela inteligência e coragem que revela, pois, também, em *Hansel e Gretel* (Costa, 1992c), é o elemento feminino que liberta os dois irmãos, embora o faça para se defender de uma bruxa, ao passo que Maria tenta libertar-se, no nosso entender, não de Dulce (que inicialmente via como bruxa), nem de Aurora, mas sim do seu próprio corpo que não aceitava.

Para não nos desviarmos de narrativas cujo protagonismo é feminino, a personalidade de Diana assume-se, nesta altura, como linha de reflexão e de análise.

Esta menina, à semelhança da Princesa de *O Príncipe Sapo* (Costa, 1992a), evidencia uma postura de superioridade, de desprezo pelo outro e de egocentrismo. Diana deseja, na nossa opinião, que o mundo gire à sua volta, que todos lhe façam as vontades (os pais, as irmãs, os amigos); a todos critica porque aos seus olhos todos têm defeitos (Saldanha, 2004a: 85-86). É uma adolescente pretensiosa, altiva «Ela é superior a tudo isto e a toda a gente» (Saldanha, 2004a: 107) e muito mimada, defeito que o pai Reinaldo reconhece (Saldanha, 2004a: 104). A sua antipatia e perfil psicológico parecem merecer o desagrado dos seus amigos, pois, segundo Egas, «(...) Na escola, ninguém gosta dela.» (Saldanha, 2004a: 78). Apesar de falar/conviver com outras pessoas, Diana, tal como Maria, aparece envolvida por um véu de solidão que poderá romper-se se, no nosso entender, descer do pedestal onde, com a ajuda dos mimos dos pais, se colocou. A sensibilidade que Diana diz possuir, de forma reiterada (Saldanha, 2004a: 39,40,61), a bondade que apregoa (Saldanha, 2004a: 50) deverão, talvez, ser canalizadas para o exterior.

Até este momento, as narrativas em estudo parecem corroborar um pensamento de Teresa Colomer (1999: 243), segundo o qual a ficção destaca presenças femininas.

Efectivamente e, contrariamente aos contos analisados (cf. Cap. III, ponto 1.2), as meninas não assumem uma obediência e passividade inibidoras do pensar e do fazer, sendo encaradas como sujeitos com qualidades e/ou defeitos.

É com a narrativa *Nem pato, nem cisne* (Saldanha, 2003a) que nos surge o único protagonista masculino destas narrativas, Eugénio, um menino que, na nossa perspectiva, apresenta características em comum com o Patinho Feio, uma vez que as duas personagens evoluem no mesmo sentido de construção e de amadurecimento pessoal e ambos se demarcam pela sua educação, bondade e humildade.

Eugénio é um menino que se confronta com os olhares atentos e reprovadores do outro, um ‘tu’ que denota alguma dificuldade em aceitar a sua alteridade física. Aliás, em relação a este protagonista, é dada uma especial atenção à sua caracterização física que faz dele o ‘porquinho de barro grosseiro’ (Saldanha, 2003a: 39) branquinho, ruivo, de olhos quase cinzentos, grande e de feições grosseiras (Saldanha, 2003a: 17, 20-21), que se demarca das duas irmãs, ‘dois cisnes de porcelana fina’ (Saldanha, 2003a: 39). A sua singularidade e, sobretudo, a sua trapalhice¹¹⁷ fazem com que seja muitas vezes interpelado e repreendido pelos seus familiares. No entanto, Eugénio é um menino muito sensível e tímido, um bom amigo, bem-humorado, pouco conflituoso, sociável e um praticante de modalidades desportivas que fazem dele um rapaz alto e forte (Saldanha, 2003a: 26).

É a viagem que realiza à Irlanda que se assume como decisiva quer para a sua mudança a nível físico (Saldanha, 2003a: 107,109), quer para o seu crescimento pessoal, pois perante uma situação de perigo, evidenciou o seu espírito de aventura, de iniciativa, a sua coragem e determinação.

Perante esta moldura humana, ficcionalmente construída, podemos afirmar que os adolescentes/jovens escondem, muitas vezes, conflitos interiores e vivências pautadas pela solidão e por sentimentos de perda e de abandono, denotando forte densidade emocional.

Reiterando um pensamento de Teresa Colomer (2002: 134-135), estes jovens apresentam-se como detentores de rasgos psicológicos e morais, com ambiguidades e contradições, assumindo-se como personagens dinâmicas, cuja personalidade é passível de modificação ao longo da narrativa.

De facto, alguns dos protagonistas de Ana Saldanha denotam uma capacidade evolutiva ao longo da diegese, sendo disto exemplo Eugénio, como já sublinhámos, Maria e Sofia¹¹⁸. Diana e Clara, na nossa perspectiva, precisam de encetar a sua viagem, a sua demanda

¹¹⁷ «Que desajeitado, ó Eugénio!» (Saldanha, 2003a: 26), «Que trapalhão!» (Saldanha, 2003a: 27), «Desastrado e arisco, é o que ele é, queixa-se a avó (...)» (Saldanha, 2003a: 32), «Que desastrado!» (Saldanha, 2003a: 38, 39,65). Acrescentamos que quando Eugénio, no dia da sua partida para a Irlanda, tomba o jarro do leite (Saldanha, 2003a: 65), relembra-nos a queda do Patinho Feio dentro do tarro (Jesus, 1993a: 43).

¹¹⁸ Estas personagens que se assumem como dinâmicas «(...) abandonan el relato habiendo cambiado su personalidad.» (Colomer, 2002: 135). Na nossa opinião, são as personagens dinâmicas que impõem o ritmo à acção.

identitária, cujo início poderá coincidir com o fim da narrativa, motor desencadeador da futura mudança¹¹⁹.

As características das personagens, atrás delineadas, não surgem, na maior parte das vezes, de forma directa «las características de los personajes aparezcan de un modo progresivo, alternándose con el desarrollo del relato o incluso revelándose a través de sus mismas acciones y diálogos (...)» (Colomer, 2002: 123), sendo, desta forma, concedida «(...) autonomía al lector hacia su propio descubrimiento del personaje.» (Colomer, 2002: 123).¹²⁰

Para que o envolvimento do leitor¹²¹ seja efectivo é necessário, na nossa perspectiva, que as personagens lhe sejam familiares e, desta feita, através delas, vai perceber que existem múltiplas e diferentes posturas que se pode assumir perante a vida, desde extrovertido, sociável como Sofia; vaidoso e egocêntrico como Diana ou introvertido e solitário, à semelhança de Maria. Sublinhando um pensamento de Teresa Colomer (2002: 130), «la imagen de los personajes de ficción permite a los niños disponer de recursos más variados que los de su experiencia familiar o de grupo.» Estas personagens convertem-se, assim, «(...) en un compañero invisible, confidente (...)» (Cervera, 1997: 238) para a entidade leitora.

1.2- Companheiros de demanda...

Companheiros e confidentes para estas personagens parecem ser os animais que sofrem, nos textos ficcionalizados por Ana Saldanha, um processo frequente de humanização.

No entender de Gómez del Manzano (1987: 219-224), entre a criança (adolescente) e o animal cria-se uma relação afectiva envolta na amizade, na fidelidade e na solidariedade¹²², acrescentando que «el conocimiento y el contacto con el animal es importante por convertirse el animal, en muchas ocasiones, en un auténtico trampolín para un discernimiento social.» (Gómez del Manzano, 1987: 226). Tal situação acontece, efectivamente, com Maria¹²³ que, envolta na solidão, sublinhada por Dulce quando afirma que ela ainda não levava nenhuma amiga lá a casa (Saldanha, 2003b: 22) e que não gostava da companhia dos adultos (Saldanha, 2003b: 23),

¹¹⁹ Na nossa opinião, na narrativa *A princesa e o sapo* (Saldanha, 2004a), quem evolui é Afonso, o menino que sempre vira a Diana como uma princesa e que, no final, «só tem olhos para a Camila» (Saldanha, 2004a: 107).

¹²⁰ Será imperativo sublinhar que, tal como nos diz Teresa Colomer (2002: 127-128), quer o narrador, quer as personagens podem formular juízos de valor sobre outras personagens, o que nos permite perceber a relação que se estabelece entre elas (num processo de heterocaracterização, acrescentamos nós).

¹²¹ Segundo Juan Cervera (1997: 231), uma parte da sedução que as personagens exercem junto do leitor advém do facto de elas poderem realizar aquilo que nós gostaríamos de concretizar na vida quotidiana.

¹²² Na mesma linha de pensamento, Colomer (1999: 89) alega que a descrição realista de animais, numa relação de convivência com os protagonistas adolescentes, serve para tratar sentimentos de afecto, de lealdade e de socialização.

¹²³ O irmão de Maria, João, tinha, também, em Pereiró da Serra, uma gata, a *Branquinha*, (Saldanha, 2003b:56) e uma rola (Saldanha, 2003b: 68).

parece ter como único amigo¹²⁴ o *Príncipezinho* «Agora, onde esteja a Maria, está ele.» (Saldanha, 2003b: 31), «É a sua companhia, o seu amigo. Como foi esquecer-se dele?» (Saldanha, 2003b: 46).

De facto, este gato negro aparece sempre tratado por Dulce com muito carinho, como o demonstram os diminutivos riquinho, lindinho, bichaninho (Saldanha, 2003b: 30), fofinho, amorzinho (Saldanha, 2003b: 97). A cumplicidade entre ele e a dona é notável, pois quando Dulce sofre o acidente, é ele que, com os seus miados, a tenta ajudar, acabando por ficar, também, com o pêlo chamuscado (Saldanha, 2003b: 109).

Presentificando um pensamento de Teresa Colomer (2002: 137), as narrativas em análise apresentam-nos animais que vivem na companhia dos humanos, que pensam e sentem como pessoas. Aliás, alguns dos animais com os quais nos deparamos, com exclusividade para os gatos, parecem mandar nos humanos: o *Príncipezinho* «É senhor e Mestre de tudo quanto a sua vista abrange e não abrange (...)» (Saldanha, 2003b: 30); « (...) é mais esquisito no que come. Não suporta comida enlatada. E só gosta de certos peixes: pescada, robalo, às vezes tolera uma sardinha misturada com tamboril.» (Saldanha, 2003b: 72); «A Maria ouviu-o miar, baixinho, (...) e foi abrir-lhe a porta. Ele fez-lhe o favor de entrar no quarto e de saltar para a cama. Mas não lhe permitiu certas familiaridades (...). A Maria dormiu encolhida, para não o incomodar.» (Saldanha, 2003b: 81).

Esta atitude de autoridade e de exigência dos gatos sobre os humanos reitera-se com *Farrusco*, o gato de Sofia (Saldanha, 2002b: 26). «Às vezes [diz Sofia] tenho a impressão de que o Farrusco é uma pessoa (...) Parece que quer dizer qualquer coisa.» (Saldanha, 2002b: 28); «É um gato muito sensível.» (Saldanha, 2002b: 29); «(...) por aquele andar [diz o pai de Sofia], qualquer dia quem mandava lá em casa era o gato; ainda os havia de pôr a dormir na varanda.» (Saldanha, 2002b: 29); «Com as patas esticadas (...) afasta-se, digno e indiferente (...)» (Saldanha, 2002b: 57).¹²⁵

Um gato tímido (*Sonny*) e um cão (*Bailey*) são, também, companheiros de brincadeira de Eugénio, durante a sua estadia na Irlanda (Saldanha, 2003a: 68,85-86).

Interessante será referir que Diana e Clara, as duas protagonistas que, mediante o que dizem e o que fazem, não são premiadas, no nosso entender, com um olhar afectuoso e complacente por parte da entidade leitora, não mantêm nenhuma relação afectiva de confiança

¹²⁴ Efectivamente, segundo Jacqueline Held (1987: 83), o animal assume-se, por vezes, como o interlocutor ideal para a criança, é o amigo, o companheiro, o espectador, o ouvinte. «El animal doméstico y familiar (...) se revela infinitamente precioso: presente cuando los padres están ocupados (...)» (Held, 1987: 83). Na verdade, o animal parece colmatar a ausência adulta e humana e o diálogo que com ele se estabelece poderá constituir uma forma de combater a solidão e de fomentar o conhecimento do outro (Held, 1987: 85).

¹²⁵ É de sublinhar que o pequinês da Dona Mariana, vizinha de Clara, comia torradas ao pequeno-almoço e sopa e comida de gente ao almoço e ao jantar. Bebia chá e cerveja e comia gelados. Era diabético, hipertenso, cardíaco, tinha gota por causa de ser gordo e ficava deprimido quando a dona o punha de dieta (Saldanha, 2003b: 62-64).

e de companheirismo com os animais¹²⁶. Aliás, Diana diz-nos que dorme com a *Gatita* (um peluche) aos seus pés porque é alérgica a gatos. (Saldanha, 2004a: 66).

Consideramos que um relacionamento efectivo com os animais talvez ajudasse estas meninas/adolescentes a fomentarem e a consolidarem (no caso de Clara) sentimentos de amizade e de afecto com o outro. Uma das personagens de *Como outro qualquer* (Saldanha, 2001: 57), Mário, afirma que «Está provado que os animais de estimação têm uma acção muito benéfica sobre o estado psicológico das pessoas (...)».

Na nossa perspectiva, é muito curioso verificar que, contrariamente aos animais que são humanizados, as pessoas sofrem um processo de animalização que supomos servir propósitos distintos. Deste modo, os comentários de Diana, em relação à Professora Luísa, sublinham a sua postura sempre crítica e maledicente em relação ao outro «(...)a professora Luísa parece um cavalo»; «Até relincha». (Saldanha, 2004a: 39); «ela piou, pipilou, crocitou, imitou o canto do rouxinol e da toutinegra (...)» (Saldanha, 2004a: 40). Já as palavras do avô de Eugénio são sinónimo da sua revolta e descontentamento perante aqueles que não dignificam as suas profissões, para além de servir uma notória intenção lúdica e humorística, «O vovô já comentou várias vezes que o seu colaborador era uma besta, que o editor o deixou ficar mal, era burro, que o revisor era um camelo, e os da tipografia uns bois» (Saldanha, 2003a: 59).

Por seu lado, a descrição que Clara faz de Florbela denota o seu ciúme, a sua revolta e ódio perante alguém que, para ela, ocupava o lugar de sua mãe «E a Clara não sabe o que é que o pai viu na Florbela. Esquelética, de ancas largas e peito de pombo, pescoço de peru, orelhas de burro ...» (Saldanha, 2002a: 45). Quando, nesta mesma obra, se refere que os rapazes que Clara e Inês encontraram no centro comercial cacarejavam, miavam, ladravam, ganiam, baliavam e urravam (Saldanha, 2002a: 72) pretende-se, supomos nós, suscitar o riso e introduzir na narrativa uma nota humorística, reveladora de um cómico quer de carácter, quer de situação.

Mais atenção merecerá a obra *O gorro vermelho* (Saldanha, 2002b), pois apresenta-nos duas personagens notoriamente animalizadas: o Senhor Guará e o Homem do Parque. Em relação ao primeiro, diz-se que rosna (Saldanha, 2002b: 18,26,93), que gane (Saldanha, 2002b: 25), que tem o pulso peludo (Saldanha, 2002b: 22), que arreganha os dentes e coloca as mãos em garra na alavanca das velocidades (Saldanha, 2002b: 92). No que diz respeito ao segundo, é-nos dito que tinha a mão peluda, unhas compridas e limadas em bico (Saldanha, 2002b: 68), caninos muito bicudos e amarelados (Saldanha, 2002b: 71) e olhos enormes (Saldanha, 2002b: 71). Reiteram-se, também, algumas atitudes deste humano, muito características dos animais: passava a mão peluda pelos lábios «Parece mesmo que a lambeu!» (Saldanha, 2002b: 72),

¹²⁶ Apesar de Clara ter um peixinho vermelho, não é evidenciado nenhum tipo de afeição em relação a ele (Saldanha, 2002a: 61). Repare-se que a escolha de um animal aquático não será inocente, pois é já um entrave a um relacionamento pautado pelo toque, pelo carinho que Clara parece ter dificuldade em demonstrar, mas, por outro lado, a escolha do peixe poderá indiciar o desejo de aventura de que nos fala Jacqueline Held (1987: 91), o desejo de liberdade.

passava a língua pelos lábios gretados (Saldanha, 2002b: 73, 85) e roncava, rosnava (Saldanha, 2002b: 88). Além disso, refere-se que o seu casaco de malha cinzento era de uma textura que imitava o pêlo de um animal (Saldanha, 2002b: 68).

Julgamos que todas estas referências estão ao serviço da ambiguidade textual, imbuem o texto de plurissignificação e, constituindo vazios discursivos, reenviam-nos ao prototexto recuperado por Ana Saldanha. Solicitam, de igual modo, a participação da entidade leitora que elabora hipóteses, por exemplo, em relação à personalidade estranha do Senhor Guará, expectativas confirmadas ou derrogadas pelo desenrolar da diegese.¹²⁷

Como acabámos de verificar, Ana Saldanha trabalha de forma, mais ou menos subtil, as dicotomias humanização/animalização, humanos animalizados/animais humanizados.

Parece-nos, com efeito, que os animais se assumem como confidentes de alguns dos protagonistas, mas não podemos esquecer o núcleo familiar em que estes se enquadram.

1.3- Família: o ancoradouro (nem) sempre seguro

O universo em que se inserem os protagonistas parece indiscutível, pois, todos se situam num contexto familiar¹²⁸ e/ou escolar. Com efeito, na opinião de Teresa Colomer (1999: 52), são estes os cenários narrativos que se assumem como habituais para descrever o processo de amadurecimento dos adolescentes protagonistas.

A família que nos surge nestas narrativas insere-se num meio urbano e reitera-se um agregado familiar reduzido¹²⁹, composto por pais e por filhos ou, no caso de *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b), pela ‘pseudo-madrinha’ e respectivos ‘afilhados’.

Na verdade, os textos estudados não nos apresentam sempre famílias tradicionais prototípicas, pois Ramiro, Gonçalo e Adélia concretizaram uma segunda relação matrimonial. E, em *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b), os filhos de Ramiro não vivem com ele, mas sim com Dulce, antiga patroa de Aurora, actual companheira daquele.

Sofia, filha única, vive somente com os pais (Carolina e Zé), ao passo que os outros protagonistas partilham o espaço-casa com os irmãos, familiares verdadeiros ou frutos de outros relacionamentos afectivos das entidades parentais.

¹²⁷ Faremos, ainda, alusões a estas duas personagens no desenrolar do presente trabalho.

¹²⁸ «(...) la literatura infantil y juvenil actual há intensificado enormemente su apuesta por situar la ficción en un marco semejante al vivido por los supuestos lectores, de manera que el contexto familiar se ha vuelto omnipresente.» (Colomer, 1999: 116).

¹²⁹ Teresa Colomer (1999: 118) refere que a tendência para a redução familiar levou à marginalização de uma figura muito querida, a dos tios solteiros. Efectivamente, as narrativas em estudo, à excepção de *O gorro vermelho* (Saldanha, 2002b), parecem confirmar este pensamento. Na narrativa atrás referida, o tio Miguel merece toda a afeição e amor da sua única sobrinha, Sofia. Repare-se que a única obra em que se alude à figura do tio solteiro, é também a única onde nos surge uma protagonista, filha única, uma vez que Clara, apesar de ser a única filha de Gonçalo, partilha o seu espaço com as duas filhas de Florbela, actual companheira do pai.

Assim, Clara vive com o pai Gonçalo, com Florbela, sua madrasta, e com Mimi e Lulu, filhas desta última; Diana vive com Regina e Reinaldo, seus pais, e com as irmãs Susana e Mariana¹³⁰; Maria vive com o irmão João na casa de Dulce, como já referimos, e Eugénio vive com a mãe Adélia, com o padrasto João e com as irmãs Genoveva e Ema.

Estes núcleos familiares apresentam-nos figuras paternas e maternas que, na generalidade, se preocupam com os filhos, exceptuando-se o caso da mãe de Maria e de João que os abandonou (Saldanha, 2003b: 43,51) e o do pai de Genoveva e de Eugénio, cuja ausência e demissão das suas funções de educador é explicitada no texto (Saldanha, 2003a: 17,39).

Sublinhando um amor familiar parental incondicional, Carolina e Zé afirmam o orgulho que sentem pela filha, após esta ter realizado a prova de competição de natação (Saldanha, 2002b: 23,24).

A preocupação materna é várias vezes sublinhada nesta narrativa (Saldanha, 2002b: 15,28,41,60,85,86), visto que Carolina tem medo que aconteça algo à filha, aconselhando-a e proibindo-a de fazer o que ela julga pôr em perigo a vida ou a segurança da sua menina.

De facto, a relação mãe/filha pauta-se pelo companheirismo, pela cumplicidade (Saldanha, 2002b: 30,41) e pelo carinho (Saldanha, 2002b: 16).

Esta família parece defender e, ao mesmo tempo, transmitir valores como a harmonia familiar, o respeito mútuo, a amizade e a união¹³¹. É esta união que parece não existir em *Um espelho só meu* (Saldanha, 2002a).

Neste núcleo familiar surgem os principais conflitos psicológicos, as discussões e confrontos entre pais /filhos e entre 'irmãs'. Clara experiencia uma notória rivalidade fraternal em relação a Mimi e a Lulu e as disputas entre elas são frequentes, muitas vezes matizadas por insultos que os pais tentam controlar e minimizar (Saldanha, 2002a: 26,29,53,59). Na nossa opinião, o sofrimento de Clara, devido à perda da mãe, desencadeou um forte sentimento de revolta, de antipatia e de inimizade por todos aqueles que pudessem ocupar o seu lugar. Assim, Florbela surge aos olhos da entidade leitora como uma figura dotada de ambivalência, uma vez que aos olhos dos outros é bonita (Saldanha, 2002a: 44), parece uma modelo (Saldanha, 2002a: 44), é um borracho (Saldanha, 2002a: 86) e, para Clara, é uma bruxa (Saldanha, 2002a: 27,44), uma hipócrita (Saldanha, 2002a: 41), um horror, um susto (Saldanha, 2002a: 44) e um palhaço (Saldanha, 2002a: 58). Importante será salientar que esta madrasta se distancia das figuras malévolas dos contos maravilhosos, visto que Florbela muito se afasta da madrasta da Gata

¹³⁰ Esta última, já casada com Diogo, contra a vontade dos pais (Saldanha, 2004a: 46), passa os dias na casa daqueles e, às vezes, as noites, embora tenha dito quando se casou que só voltaria a casa para festas ou numa emergência (Saldanha, 2004a: 83).

¹³¹ Saliente-se o facto de passarem juntos as férias de Natal, em Marrocos (Saldanha, 2002b: 44).

Borrallheira¹³². Ela tenta ser simpática com Clara, elogia-a (Saldanha, 2002a: 34), dizendo-lhe que a camisola que lhe oferecera como prenda de anos lhe ficava muito bem¹³³, dá-lhe dinheiro para ela sair com a amiga Inês (Saldanha, 2002a: 69), não interferindo na sua relação com Gonçalo.

Clara, apesar de toda esta atenção, não suporta Florbela (Saldanha, 2002a: 43), nem as suas filhas. No entanto, entre estas e a mãe parece existir uma boa relação mesclada de mimos e de elogios mútuos (Saldanha, 2002a: 29), porém, Mimi e Lulu sabem como manipular a mãe de forma a que ela lhes dê todos os presentes que desejam (Saldanha, 2002a: 29)¹³⁴.

No meio deste quarteto feminino, a tarefa de Gonçalo não parece fácil, uma vez que, por um lado, mantém uma boa relação conjugal com Florbela, o que parece não agradar a Clara (Saldanha, 2002a: 43) e, por outro lado, tenta proteger e aconselhar a filha (Saldanha, 2002a: 22), evidenciando a sua preocupação e amor. Todavia, após acesa discussão entre Clara e os restantes membros femininos da família (Saldanha, 2002a: 57-59), demonstra o seu sentimento de impotência e de desistência perante os caprichos e o comportamento da filha (Saldanha, 2002a: 60), acabando por ceder à sua chantagem emocional, dando permissão para que passasse a noite na casa da amiga (Saldanha, 2002a: 64). Sublinhe-se que este pai está ao lado da filha, mesmo quando ela é levada para o hospital, na noite do seu aniversário, com uma intoxicação por estupefacientes (Saldanha, 2002a: 104).

Clara vivencia, essencialmente, uma disputa consigo mesma, ela recusa o outro, mas precisa muito dele, o que explica a sua constante obsessão em ver-se ao espelho. Clara necessita de projectar a sua imagem, o seu eu chama pelo outro, outro que ela insiste em recusar, pelo menos no seio do núcleo familiar.

Esta recusa, este sentimento de revolta perante o outro é nota dominante em *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b). O outro pelo qual Maria nutre um sentimento de antipatia, e mesmo um desejo de vingança, concretiza-se tanto em Aurora, quanto em Dulce. Estas duas figuras femininas, próximas de Maria, são encaradas por esta disforicamente.

Maria recusa Aurora (Saldanha, 2003b: 13), uma vez que foi ela que convenceu Ramiro, seu pai, a levá-la, assim como ao irmão, primeiro para o Colégio de Nossa Senhora da Agonia e depois para a casa de Dulce. De facto, Aurora denota alguma frieza e insensibilidade perante as crianças, ao passo que Ramiro assume a preocupação e a emotividade normalmente

¹³² De facto, tal como afirma Teresa Colomer (1998: 241-242), a criação de personagens malvadas não se coadunava com a defesa de valores como a compreensão, tolerância e comunicação. Impunha-se, assim, a desmistificação de prováveis adversários e o desaparecimento de antigas figuras femininas más, como as madrastas.

¹³³ Clara desfia os punhos da camisola (Saldanha, 2002a: 15,37) que ela lhe dera. Repare-se que, segundo Florbela, a camisola de Clara era de caxemira e fio de seda (Saldanha, 2002a: 59).

¹³⁴ Pela consciência e pela voz de Clara, talvez tendenciosa, ficamos a saber que a sua camisola estava dentro de um saco de papel pardo e os presentes de Mimi e de Lulu, dentro de sacos de cores fortes com letras douradas (Saldanha, 2002a: 27).

mais características da entidade materna (no âmbito de alguns estereótipos de género), deixando-se, porém, manipular e convencer duas vezes por Aurora (Saldanha, 2003b: 55, 67-68), mesmo depois do remorso sentido quando viu os filhos, após a sua estadia no Colégio (Saldanha, 2003b: 62-63).

O segundo afastamento de Maria e de João da casa paterna leva-os até à casa de Dulce, na grande cidade. No entanto, apesar da constante preocupação materna desta última (Saldanha, 2003b: 14,96), do seu espírito terno e carinhoso, da sua amizade e compreensão, Maria apelida-a de bruxa (Saldanha, 2003b: 31,33).

Dulce surge, na nossa perspectiva, aos olhos da instância receptora como uma verdadeira mãe¹³⁵, expressando cuidados e atenções reveladoras do grande amor que nutria por duas crianças que nem sequer pertenciam à sua família. Ela comprou, por exemplo, um computador para os dois irmãos¹³⁶ (Saldanha, 2003b: 27), contratou explicadoras para os auxiliarem nas tarefas escolares, denunciando, igualmente, uma forte preocupação com a sua alimentação¹³⁷, saúde e bem-estar. Como se de uma mãe se tratasse, desculpabiliza Maria quando é encontrada uma lasca de vidro no bolo de chocolate que aquela fizera (Saldanha, 2003b: 19) e não ralha a João quando este desaparece na estação, antes da sua viagem até casa

¹³⁵ É de realçar que Dulce trata Maria por filha (Saldanha, 2003b: 35,45), revelando este tratamento a estreita relação que Dulce queria fomentar entre elas.

¹³⁶ Maria e João mantêm sempre uma relação pautada pelo companheirismo e pela amizade (Saldanha, 2003b: 44), assumindo a irmã uma postura de defesa e de protecção em relação ao irmão (Saldanha, 2003b: 58).

¹³⁷ Nesta narrativa, a preocupação com a comida parece nota obsidante, na nossa opinião, por causa do problema de anorexia de que sofre Maria, nunca dito, mas inúmeras vezes aludido (como veremos mais adiante) e em virtude da tentativa de Dulce em agradar aos dois irmãos. As guloseimas (chocolates, rebuçados, gomas, bombons) e todo o tipo de doçarias são presença habitual na sua casa. Note-se que, no primeiro jantar, Dulce apresenta, aos dois irmãos, batatas fritas, salsichas, ovos estrelados e, para sobremesa, gelado de chocolate (Saldanha, 2003b: 79). Apesar de não se tratar de uma refeição saudável, foi feita por Dulce, em casa, com todo o seu carinho, ao passo que, por exemplo, em *Um espelho só meu*, Florbela apresenta como jantar batatas fritas de pacote e frango assado no espeto comprado numa charcutaria (Saldanha, 2002a: 56). Este tipo de comida, se a aproximarmos do «fast-food» a que alude Francesca Blockeel, reflecte desintegração familiar e, diríamos nós, poderá ser sinónimo de disputa familiar, de algum desconforto e de falta de harmonia no seio do agregado familiar. Segundo a autora referenciada (Blockeel, 2001: 328), «a comida exerce um enorme poder afectivo: estar a comer equivale a estar num porto seguro.»

No nosso entender, talvez seja este o objectivo de Dulce, o de compensar os dois irmãos da falta da mãe e do pai e o de transmitir-lhes a sensação reconfortante de segurança afectiva.

Este pensamento parece ser o de Teresa Colomer (1998: 224-225) quando afirma (a propósito dos contos para 5-8 anos) que a comida surge como elemento positivo e simbólico de protecção, de bem-estar e de segurança.

Esta desintegração e instabilidade familiar, de que falámos, parece estar presente na obra *Como outro qualquer* (Saldanha, 2001), na qual algumas vezes a comida se estraga, chegando mesmo a faltar (Saldanha, 2001: 68-70). De salientar será o facto de, neste texto, assim como na narrativa «Aloé Vera», incluída na obra *Pico no Dedo* (Saldanha, 2004b), surgirem referências aos almoços dominicais (Saldanha, 2001: 22-25) e aos preparativos para a consoada (refeição onde, tradicionalmente, se junta toda a família) (Saldanha, 2004b: 10,20,23-24,32) na casa dos avós, respectivamente. «Nas famílias felizes, ou em que os avós participam activamente, nunca se fala de pizzas ou em comer fora, num centro comercial, bem pelo contrário: nestas prefere-se comida caseira (...)» (Blockeel, 2001: 330). Sublinhando uma reflexão da mesma autora (2001: 329), «essas conotações de que o que é bom é feito em casa acarretam inconscientemente os valores tradicionais do lar acolhedor, onde mães e avós [acrescentaríamos netos] se ocupam com amor e dedicação às refeições.»

Ainda em relação à obra *Uma casa muito doce*, é-nos dito que na casa de Aurora e de Ramiro se comia couves e pão (Saldanha, 2003b: 78), símbolos de carência económica, mas, também, na nossa perspectiva, de carência afectiva e de desunião familiar. Uma nota somente para referir que nesta mesma obra (Saldanha, 2003b) é feita uma alusão pontual a um possível almoço num centro comercial que, supomos nós, poderá explicar-se pela preocupação de Dulce em cativar os dois irmãos «E depois almoçamos na zona da alimentação. O Joãozinho adora aquelas comidas rápidas.» (Saldanha, 2003b: 38).

do pai, para aí passar as férias da Páscoa (Saldanha, 2003b: 54). Além disso, a generosidade, a simpatia e o coração de ouro de Dulce é valorizado por Ivone e Zulmira, suas amigas (Saldanha, 2003b: 29).

Em casa de Dulce, Maria e João encontraram o ambiente propício para se desenvolverem como crianças/adolescentes felizes e saudáveis, mas Maria reflectia uma imagem de ilhamento, de clausura e de fechamento perante si e perante o outro, necessitando, deste modo, de encetar uma viagem emocional para deixar de encarar a casa de Dulce como uma prisão e a própria Dulce como a bruxa, a opositora, a rival. De facto, a viagem física até Pereiró da Serra implicou, também, uma caminhada, um aperfeiçoamento interior, um movimento ascensional em direcção à luz. Maria renasceu para a vida e para o Outro e, desta feita, no final da narrativa, encontra a mãe corporalizada quer na figura de Dulce, quer na de Aurora: «Mas agora, de regresso à casa da madrinha (uma verdadeira mãe), com a madrasta (mãe, mais que mãe, que a verdadeira ninguém sabe dela) ali para tomar conta de tudo, as coisas vão mudar de figura, não vão?» (Saldanha, 2003: 107).

A casa de Dulce, inicialmente percebida como uma prisão, assume-se, agora, como um cosmos, o centro do mundo, o berço ao qual associamos a imagem arquetípica da figura materna.

Maria, através da demanda encetada, ouviu a voz interior que a ajudou a salvar-se e a atingir a plenitude em Si e no Outro. Na verdade, no último capítulo, Maria defende Dulce (Saldanha, 2003b: 104) e troca um olhar de cumplicidade com Aurora (Saldanha, 2003b: 107). Com efeito, ao contrário de Clara, Maria reconcilia-se com as duas figuras femininas¹³⁸ que, inicialmente, eram um alvo a destruir e a eliminar.

Uma viagem até Fornos de Lontano realiza Diana, no entanto, contrariamente ao que se passou com Maria, a viagem não se assume na sua função simbólica e apaziguadora, visto que Diana não se reconcilia com o outro, continuando a achar-se superior a tudo e a todos (Saldanha, 2004a: 107), na nossa opinião, mesmo em relação aos seus pais.

Regina é uma mãe meiga e afável que desculpa as atitudes da filha, mesmo quando não o deve fazer¹³⁹. Aliás, Reinaldo assume a mesma postura quando perante os comentários críticos e maledicentes da filha, evoca o seu notável poder de observação (Saldanha, 2004a: 48-49). Apesar de todo este carinho revelado pelas entidades parentais, Diana queixa-se dos pais, dizendo que eles não lhe dão atenção, nem compreensão, pensando somente no lado material (Saldanha, 2004a: 16), todavia, é ela mesma que revela o seu carácter fútil e materialista (Saldanha, 2004a: 23).

¹³⁸ Situação antitética se a compararmos com o conto *Hansel e Gretel* (Costa, 1992c), pois neste texto quer a bruxa da casa de pão, quer a madrasta são punidas pela morte, reiterando-se a ideia de que, nas narrativas maravilhosas, os maus são castigados.

¹³⁹ Perante uma intervenção de Reinaldo que interpelava a filha no sentido de saber como é que ela tinha gasto duzentos e cinquenta euros de telemóvel, Regina alega o espírito comunicativo da filha (Saldanha, 2004a: 11).

Na verdade, neste núcleo familiar, as posições parecem inverter-se, uma vez que é Diana quem chama o pai à atenção quando este começa a roer as unhas (Saldanha, 2004a: 45), atitude que não denota, supomos nós, preocupação, mas vergonha mediante os comportamentos dos pais (Saldanha, 2004a: 14, 23). Além do mais, o pai, que sempre a encarou como a sua princesinha (Saldanha, 2004a: 44,48), reconhece que a estragou com mimos (Saldanha, 2004a: 104-105)¹⁴⁰ e a própria Mariana recrimina a irmã e incita Afonso a deixar de ser seu amigo (Saldanha, 2004a: 83).

Reinaldo, apesar de não deixar faltar nada às filhas, parece demasiado embrenhado nos negócios e, por este motivo, Regina, numa hilariante cena pautada pela comicidade, acusa o marido de se demitir das suas responsabilidades de pai (Saldanha, 2004a: 94, 96,98).

Julgamos que valores como a tolerância, o respeito pelas diferenças, a comunicação e a partilha de ideias, de conselhos e de afectos não parece ter sido incrementada junto de Diana, o que poderá explicar o facto de ver o seu amigo de infância, Afonso, como um brinquedo, um criado sempre à sua disposição, negligenciando ou brincando com os seus sentimentos e emoções.

É esta ausência de respeito pelas diferenças individuais que pulula na obra *Nem pato, nem cisne* (Saldanha, 2003a) e que explica a rivalidade fraternal experienciada por Eugénio que, constantemente, discute com a irmã Genoveva (Saldanha, 2003a: 27, 47), brigas estas a que não faltavam os aguçados insultos. Com efeito, Bê e a restante família, à excepção de Adélia, que sempre defendia o filho (Saldanha, 2003a: 39), pareciam não aceitar a alteridade de Eugénio¹⁴¹. Contudo, salientamos o facto de, apesar destas rivalidades entre irmãos, Genoveva saudar e incitar toda a família a brindar em honra de Eugénio, na festa do seu 13º aniversário (Saldanha, 2003a: 47).

Esta família revela momentos de união, de partilha e de comunhão quando se junta para passear no parque, quando se desloca à praia (Saldanha, 2003a: 2) ou quando, simplesmente, toma o pequeno-almoço, em conjunto (Saldanha, 2003a: 63). Realce-se que quer Genoveva, quer Eugénio mantêm uma boa relação com o padrasto João Miguel (Saldanha, 2003a: 25,41-42).

Consideramos que a presença dos avós, nesta narrativa, contribui para esta consolidação familiar. Eles assumem-se, geralmente, como os alicerces sustentadores de vínculos afectivos. De facto, a avó Maria Francisca e o avô Ricardo não surgem como entraves, obstáculos, mas

¹⁴⁰ Todavia, parece ter-lhe incutido um valor, na nossa opinião, muito importante, o valor da palavra «Não, o prometido é devido (...)» (Saldanha, 2004a: 17).

¹⁴¹ Uma nota apenas para o facto de João Miguel, o seu padrasto, nunca ter feito referência à diferença fisionómica do enteado.

como memórias vivas, detentores de experiência de vida, de conhecimento e de sabedoria¹⁴², tal como a avó de Sofia (Saldanha, 2002b). São também os avós que aparecem como grandes cúmplices dos netos, sendo disto exemplo a avó de Diogo na primeira história («Aloé Vera»), incluída na obra *Pico no dedo* (Saldanha, 2004b: 20-23).¹⁴³

As situações de tensão a que temos aludido parecem-nos prementes para o crescimento do adolescente e para que este perceba que a família representa o ninho de carinho, mas também o universo que deve promover experiências e vivências enriquecedoras que lhe permitam adquirir as armas necessárias para resolver os seus dilemas interiores, assumindo-se, desta feita, como o berço protector¹⁴⁴.

São estas famílias que possibilitam uma maior adesão por parte da entidade leitora, pois esta vai sentir-se fascinada «(...) por la descripción de situaciones muy variadas y alejadas de su contexto habitual.» (Colomer, 1999: 154).

Ana Saldanha, com toda a sua arte e mestria, apresenta-nos protagonistas e núcleos familiares que, embora mantendo uma ponte com a realidade empírica e histórico-factual dos leitores, não são reais, mas universos possíveis construídos pelo próprio universo textual. A autora, partindo de contos maravilhosos, nos quais as personagens surgiam sem ambivalências notórias (Bastos, 1999: 71), apresenta-nos um leque de protagonistas marcados por rasgos psicológicos, apresentando, alguns deles, um notório amadurecimento pessoal.

É também através destes protagonistas e destas famílias que se faz a apologia de valores como a tolerância, o respeito pelo outro, a harmonia e a união familiares e se contestam atmosferas cujas pinceladas vivenciais sejam as de desintegração familiar, as de discussões constantes, as de abandono, as de ciúme exagerado, as de orfandade afectiva, as de disputas, aparentemente, de difícil resolução.

As discussões e as rivalidades entre pais e filhos ou entre irmãos são apresentadas como naturais, pois os adolescentes que pululam nestes textos atravessam uma fase da vida promotora de desafios à autoridade dos adultos, de ciúme e de não aceitação de irmãos mais novos ou de outros adolescentes, frutos de relacionamentos anteriores dos (as) actuais companheiros (as) das entidades parentais. No nosso entender, é precisamente devido a esta relação de confronto com os pais, representantes de um mundo adulto, de uma geração outra com valores, ideias e atitudes diferentes que os jovens procuram um outro universo, o dos amigos.

¹⁴² Esta parece ser, também, a posição de Teresa Colomer (1998: 239) «Los abuelos [configuran] su tópico habitual de figuras cómplices y sabias (...)».

¹⁴³ Presentificando uma nota reflexiva de Teresa Colomer (1999: 117), que afirma que as avós não se limitam a contar histórias e a fazer doces, surge-nos uma avó dinâmica e bem-humorada na obra *Uma questão de cor* (2002c). Efectivamente, a avó Olga frequenta a Universidade da terceira idade (Saldanha, 2002c: 14), vai ao Casino da Póvoa todos os sábados (Saldanha, 2002c: 16), preocupa-se com a aparência (Saldanha, 2002c: 30) e afirma ter sido muito namorada (Saldanha, 2002c: 25-26).

¹⁴⁴ Realçamos que, na perspectiva de Francesca Blockeel (2001: 85), a família nem sempre é o porto seguro, o ninho onde tudo está bem.

1.4- Refúgio na amizade

O núcleo de amigos assume especial relevância e, na perspectiva de Gómez del Manzano (1987: 86), «en el grupo, el niño realiza experiencias de reciprocidad y solidaridad que facilitan el crecimiento de sus cualidades y actitudes colaborando de manera eficaz al equilibrio posterior de su personalidad.» O grupo parece, assim, exercer uma importante função no amadurecimento interior do jovem.

Sofia surge-nos rodeada de alguns amigos, mas há um com o qual parece manter uma forte ligação, Joel. Ambos revelam companheirismo e cumplicidade nas brincadeiras (Saldanha, 2002b: 9,13) e um forte sentido de humor parece uni-los (Saldanha, 2002b: 11,62,74). É esta relação de companheirismo e de estreita amizade que encontramos, também, em *Um espelho só meu* (Saldanha, 2002a).

Clara e Inês vão sempre juntas para a escola, conversam nos intervalos, falam todos os dias ao telefone (Saldanha, 2002a: 39), dormem, por vezes, juntas na casa de Inês (Saldanha, 2002a: 85) e a sua amizade é de tal modo evidente que o pai desta última afirma que elas parecem mesmo gémeas siamesas (Saldanha, 2002a: 85).

No entanto, é com Inês e com o namorado desta última que Clara vai à discoteca e, se optarmos pelo primeiro final proposto pela autora (Saldanha, 2002a: 95-104), é sob sua influência que Clara começa a beber e, mais uma vez, manipulada por Quim Zé, um outro colega de escola, experimenta estupefacientes (Saldanha, 2002a: 101).

Com efeito, é necessário colocarmos algumas reservas ao grupo de amigos, visto que este poderá constituir uma força manipulatória nefasta. Cabe ao jovem resistir aos imperativos exteriores, como acontece com Clara, no final alternativo (Saldanha, 2002a: 105-110). Este final parece indiciar que a protagonista já não precisa de imitar o outro para ser aceite no seu grupo e/ou na sociedade que a envolve.

Eugénio, por seu lado, tem também alguns amigos com os quais parece manter uma boa relação. Realce-se, porém, que, para a sua festa de aniversário, são convidados alguns colegas, por vontade de sua mãe (Saldanha, 2003a: 50), porque os seus verdadeiros amigos estavam de férias (Saldanha, 2003a: 50), impondo-se, assim, a possibilidade de uma leitura plural: ou Adélia pretendia, numa atitude de preocupação maternal, rodear o filho, no seu dia de anos, de adolescentes da sua idade com quem pudesse ‘brincar’ e conversar, ou então, numa postura de bem-estar em sociedade, pede ao filho que convide pessoas com as quais ele não mantinha uma relação estreita de amizade, revelando uma hipocrisia e falsidade eventualmente características de determinados padrões de comportamento comunitário vigentes.

No que diz respeito a Maria, a concha em que se fechou não lhe permitia manter, inicialmente, nenhuma relação de amizade com o ser humano.

Amigo verdadeiro, fiel e sincero tinha Diana, o Afonso. Todavia, o egocentrismo, o orgulho, a pretensão e a altivez perante os outros fizeram com que Diana deixasse de ser a sua princesa para ser encarada como uma menina tola e feia (Saldanha, 2004a: 79). Aliás, ela parecia ser alvo de troça, de desprezo e de indiferença por parte dos seus colegas de escola (Saldanha, 2004a: 78-79).

Na verdade, o processo de aproximação dos amigos poderá ser visto como uma consequência da contestação do poder familiar, sendo disto exemplo Clara.

Todos estes amigos, a que temos aludido, parecem estar associados a um universo escolar. De facto, as vivências neste microcosmos social não são apresentadas de forma muito aprofundada, surgindo, aos olhos da entidade leitora, uma relação entre professores e alunos pautada por uma carga disfórica. Tal situação poderá explicar-se se pensarmos que os professores representam o mundo adulto que os adolescentes contestam e a escola, uma realidade que lhes é imposta, numa asfixiante obrigação.

Assim, em *O gorro vermelho* (Saldanha, 2002b), é realçada a postura de Romeu, um aluno indisciplinado, perante o qual sobressai a impotência dos docentes (Saldanha, 2002b: 34). Surge-nos a figura de um professor incapaz de detectar a origem de situações de índole disciplinar, imagem esta reiterada na narrativa *A princesa e o sapo* (Saldanha, 2004a), na qual, num contexto de visita de estudo, a professora Maria Luísa não consegue controlar os alunos, dentro do autocarro «a professora Maria Luísa não se impunha, era o que era. Não tinha autoridade nenhuma.» (Saldanha, 2004a: 28)¹⁴⁵.

Face ao exposto, Ana Saldanha, através dos protagonistas, dos núcleos familiares em que aqueles se inserem, dos amigos que têm, humanos e/ou animais, transmite-nos toda uma dimensão de ordem axiológica, valores sociais, culturais e morais. Evidencia-nos a necessidade de comunicação, de ternura, de alegria, de solidariedade, de amizade, de generosidade, de aceitação de novas estruturas familiares, de partilha comunitária entre pais/filhos, entre irmãos, entre amigos; de respeito quer pelas diferenças individuais, quer pelos animais. Incita-nos a superar obstáculos, a vencer, a descobrir novos mundos; sensibiliza-nos para criar, no seio familiar, uma atmosfera promotora de segurança e de bem-estar; alerta-nos para situações de ausência de diálogo, no âmbito familiar, de rivalidade fraternal, de ciúme, de solidão, de angústia, de dúvidas e de conflitos emocionais interiores. De facto, «(...) la narración se ofrece como un aprendizaje tutelado del protagonista sobre los valores que deben presidir las relaciones humanas, y la mirada se ha dado la vuelta, contemplando ahora el interior del ámbito familiar.» (Colomer, 1999:118).

¹⁴⁵ Esta opinião de Diana poderá ser um pouco distorcida, uma vez que ela achava que a professora implicava com ela (Saldanha, 2004a: 53,62), aliás, todos os professores o faziam (Saldanha, 2004a: 66).

A visão da classe docente vai ser, ainda, abordada quando falarmos das novas inquietações sociais (cf. capítulo IV, ponto 1.6).

Efectivamente, esta imagem de pluralidade coaduna-se com uma sociedade que parece viver imersa em inúmeros problemas e preocupações e o universo humano, que nos é sugerido em Ana Saldanha, reflecte, precisamente, esta diversidade de situações que as gerações mais jovens têm de enfrentar.

A incursão, feita até ao momento, pela personalidade dos protagonistas e pela sua vivência quer em comunhão com os amigos, quer em contexto familiar, permitiu-nos contactar com personagens masculinas e femininas encaradas na sua individualidade. Impõe-se, agora, uma tentativa de perceber qual a visão do masculino e do feminino que emerge em Ana Saldanha, tentando abordar a questão da presença e/ou ausência, validação e/ou contestação de estereótipos de género, em obras de literatura juvenil surgidas em inícios do século XXI.

1.5- O masculino e o feminino: visões ficcionais do passado e do presente

Em Ana Saldanha, os universos humanos e os eventos da realidade não são perspectivados de forma definitiva e universalmente válida e, por esta razão, se, por um lado, os estereótipos de género parecem ser contestados, por outro, eles aparecem subtilmente textualizados.

Torna-se necessário, neste momento, julgamos nós, um recuo temporal para que possamos recordar a visão do masculino e do feminino que perpassava no mundo literário dos contos maravilhosos que Ana Saldanha revisitou.

Assim, era-nos sugerido um universo masculino destinado a agir e uma esfera feminina envolta numa atmosfera de obediência e de espera. A força, a coragem, a autoridade, o poder verbal, de acção e de decisão apareciam associados ao masculino, ao passo que às figuras femininas se atribuíam, directa ou indirectamente, predicados ligados à beleza, passividade, paciência, humildade e resignação¹⁴⁶. Os seus defeitos eram severamente punidos e a sua voz, depois de ilusórios momentos de iniciativa e de acção, era totalmente silenciada pela voz de comando masculina. Além disso, como vimos, a mulher, ficcionalizada na imagem da Gata Borralheira (Vilhena, s/d e Jesus, 1993b), aparecia confinada à esfera doméstica, representando uma recompensa simbólica, um prémio para o homem que com ela casasse.

No nosso entender, no universo construído por Ana Saldanha, estas fronteiras tão rigorosas e definidas que separavam dois universos, aparentemente distintos, desaparecem. Masculino e feminino parecem manter algumas características estereotipadas de género, mas, numa outra vertente, os dois mundos parecem misturar-se, indo beber cada um às fontes do outro.

¹⁴⁶ A este respeito ver os estudos de Maria Emília Traça (1992: 94-95).

Deste modo, vamos encontrar personagens femininas, cuja apresentação nos permite enquadrá-las no âmbito de figuras dominadoras, determinadas, autoritárias e perspicazes que exercem o seu poder e influência sobre a esfera masculina.

Com o intuito de presentificar esta situação, aludiremos à protagonista de *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b), Maria; a Aurora, sua madrasta; a Dona Rosário, vizinha de Sofia (Saldanha, 2002b); ao universo feminino que rodeia Reinaldo (Regina, sua esposa, e as suas três filhas, entre as quais encontramos Diana) e à influência de Diana sobre o seu amigo de infância, Afonso.

Maria assume todo o seu domínio sobre o irmão João e, na realidade, este considerava que a irmã sabia o que era melhor para ele (Saldanha, 2003b: 32). Bastava um olhar, um beliscão ou uma cotovelada de Maria para que ele se calasse (Saldanha, 2003b: 60,72-73,80). Este carácter humilde e passivo vamos encontrá-lo, também, quer no Senhor Guará, cuja passividade é realçada em favor da influência dominante de Dona Rosário, sua esposa (Saldanha, 2002b: 18-19,22), quer em Reinaldo que quase nunca perdia a paciência; nunca levantava a voz; tolerava partidas, más respostas, não ser levado a sério e rirem-se dele (Saldanha, 2004a: 100), chegando mesmo a confessar a Afonso «Eu (...) não tujo, nem mujo. Elas é que sabem. Dou-te este conselho, Afonso, e não te levo nada por ele: tu, com mulheres, não tujas, não mujas. O silêncio é de ouro (...)» (Saldanha, 2004a: 103).¹⁴⁷

Ramiro, por seu lado, apresenta-se-nos como um homem cujas emoções e afectos eram cabalmente manipulados por Aurora. Este humilde trabalhador de uma serração revelara logo a sua timidez na romaria (Saldanha, 2003b: 50), palco do seu primeiro encontro com a actual companheira. É, indubitavelmente, esta última que assume o seu poder manipulatório e a sua força persuasiva quando convence por duas vezes o marido a separar-se dos filhos (Saldanha, 2003b: 55,67). É de salientar que, depois da estadia destes últimos no Colégio, Ramiro discute com Aurora (Saldanha, 2003b: 64), mas o domínio desta volta a revelar-se e ele, mais uma vez, cede às suas pressões. Aliás, perante as dúvidas de Maria, em relação à possibilidade de voltarem para casa se os tratassem mal no Colégio, a voz de Ramiro é totalmente silenciada, pois a cotovelada que Aurora lhe dá (Saldanha, 2003b: 58) confere-lhe todo o poder verbal e de acção, poder este que se manifesta novamente quando João e Maria são levados para casa de Dulce: «Abraçado aos dois filhos, o Ramiro olhava para as pontas esfoladas dos sapatos. Estavam os três calados, encolhidos sob o chuveiro de palavras da Aurora.» (Saldanha, 2003b: 70).

A dicotomia voz/silêncio surge, de igual modo, na narrativa *A princesa e o sapo* (Saldanha, 2004a), na qual a protagonista Diana, desde a sua infância, encarava o seu amigo

¹⁴⁷ Apesar de Reinaldo se calar perante as mulheres, numa atitude passiva, porque elas é que parecem, segundo ele, saber e mandar, apesar desta sua postura quase subalterna e servil, é ele que trabalha nas lojas Rei do Euro e Meio para poder alimentar as vaidades e as futilidades quer da esposa, quer das filhas.

Afonso como um brinquedo (Saldanha, 2004a: 65). Ela proibia, negava e Afonso concordava com tudo (Saldanha, 2004a: 71), revelando a sua humildade e resignação (Saldanha, 2004a: 72). Diana assumia a capacidade de agir, de mandar e ele a de obedecer e a de esperar pacientemente que aquela menina perfeita (Saldanha, 2004a: 73) cumprisse as promessas que lhe fizera (Saldanha, 2004a: 78).¹⁴⁸

Vislumbra-se, nestas narrativas, um entendimento do masculino, cujos pratos da balança equilibram emoção e razão, realçando-se mesmo, em determinados momentos, uma vertente mais emotiva.

Na verdade, as entidades paternas evidenciam a sua preocupação e amor pelos filhos¹⁴⁹, como acontece com Ramiro que revela a sua afectividade, meiguice (Saldanha, 2003b: 51) e carinho (Saldanha, 2003b: 53) em relação a Maria e a João. A emoção e a sensibilidade, que pareciam somente características do feminino, dentro de determinados códigos vigentes, estão bem presentes no gesto carinhoso, atencioso e romântico de Gonçalo que, ao dia quinze de cada mês, oferece um ramo com quinze rosas vermelhas a Florbela (Saldanha, 2002a: 48) para comemorar o aniversário de casamento de ambos.

De facto, a muralha que, num tempo maravilhoso passado, separava a emoção da razão parece ser derrubada por Eugénio que, para além de tímido, emotivo e sensível (Saldanha, 2003a: 33), demonstra a sua coragem, espírito de aventura, determinação e capacidade de acção racional.

O universo masculino que nos surge em Ana Saldanha não assenta em dicotomias binárias perfeitamente delineadas e determinadas, pois os homens, que apareciam outrora colados a uma imagem de inteligência, de força e de autoridade detentora de cultura, surgem, num presente citadino/urbano, associados também à emotividade, a um universo de afectos que se espelha quer em acções, quer em palavras.

Torna-se, todavia, necessário sublinhar que são veiculados, ainda, pela voz das personagens¹⁵⁰, pois tudo parece funcionar ao nível da extrema capacidade comunicativa dos diálogos, alguns estereótipos do género masculino que parecem, numa primeira leitura, não se

¹⁴⁸ Uma pequena nota, porém, para aludir a evolução operada no masculino, uma vez que Afonso parece ter deixado de ser o 'servo' de Diana, sempre disponível para atender às suas vontades e para concretizar os seus desejos (Saldanha, 2004a: 24,57,62,90,101). A indiferença postiza de Afonso, que o narrador sugere ter sido combinada com Reinaldo, não surte os efeitos previstos (Saldanha, 2004a: 105). Por esta razão, o olhar de Afonso começa, finalmente, a ver para além de Diana e acaba por encontrar a sua verdadeira princesa, Camila (Saldanha, 2004a: 106-107).

¹⁴⁹ Porém, surge-nos, também, uma imagem de pai que, e salientando um pensamento de Ângela Balça (2004: 264), abandona o lar e, assumindo uma postura ausente, abdica das suas funções educativas, sendo disto exemplo o pai de Eugénio.

A respeito das actuações paternas, Teresa Colomer (1998: 221) afirma que nas narrativas infanto-juvenis está presente uma crítica «(...) en relación el grado de protección de los padres respecto de sus hijos, tanto por su exceso, en el caso de la sobreprotección, como por su defecto, en el caso de una irresponsabilidad manifiesta (...)».

¹⁵⁰ Será importante realçar que o desenrolar da diegese mais do que pela voz do narrador, é-nos revelado através de um processo de focalização interna. Segundo Glória Bastos (1999: 128), a focalização no ponto de vista das personagens provoca «(...) uma maior adesão e empatia nos destinatários(...)».

coadunar com esta nova visão da realidade masculina, mais permeável aos afectos e menos racionalmente autoritária. Assim, somos surpreendidos com as afirmações quer de Eugénio «(...) Os homens não choram.» (Saldanha, 2003a: 35); «Mas os homens não têm vaidades (...)» (Saldanha, 2003a: 51), quer de Adélia, sua mãe «Os homens não se querem bonitos (...)» (Saldanha, 2003a: 39). Interessante será referir que estas ideias estereotipadas que afastam os homens dos predicados da beleza, da sensibilidade e da vaidade surgem precisamente numa obra cujo protagonista é um menino muito emotivo e em relação ao qual há uma obsidante preocupação, por parte de toda a família, com a sua aparência física. Estranho será, também, o facto de, no final da narrativa (Saldanha, 2003a: 106-107), se sublinhar não só o gesto gracioso de Eugénio que «(...) passa a mão livre pelo cabelo sedoso(...)» (Saldanha, 2003a: 106), como também o comentário da menina Conceição, sublinhando o facto de Eugénio se apresentar como um rapaz jeitoso «(...) Que estampa! (...)»(Saldanha, 2003a: 107). Na nossa perspectiva, a presença das afirmações acima mencionadas são negadas pela própria diegese e pelo mundo possível criado. Julgamos que ao afirmar estes estereótipos, se está inversamente a contestá-los, embora de forma muito subtil e indirecta, uma vez que, como afirma José António Gomes (2003: 25), «(...) o que é interessante na escrita de Ana Saldanha (...) é o carácter enxuto dos seus relatos e o modo como a função ideológica do narrador, sem estar ausente, é indirectamente percebida pelo leitor (...)».

Processo um pouco similar parece ser, na nossa opinião, o que se passa quando Reinaldo afirma, em jeito de pergunta dirigida a Afonso, que os homens se querem feios (Saldanha, 2004a: 48), observação que não poderá ser desenraizada do contexto em que aparece, visto que um dos tópicos da conversa a que assistíamos girava em torno do problema de eczema de Afonso. Eventualmente, esta será mais uma forma de Reinaldo evidenciar a afeição e a cumplicidade que o unia a Afonso (Saldanha, 2004a: 20,45), pois este último ajudava-o nas lojas Rei do Euro e Meio, sendo mesmo considerado como se fosse da família (Saldanha, 2004a: 99). Sublinhe-se que esta cumplicidade no masculino já era prometida em *O Príncipe Sapo* (Costa, 1992a) através dos pares Rei/Sapo; Príncipe/Aio Henrique.

Curioso será evidenciar que, na obra *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b), a própria decoração dos quartos de Maria e de João revela subtis estereótipos de género através de alusões cromáticas. Assim, o quarto de Maria estava decorado em tons de rosa e verde-seco e o de João com cores vivas e masculinas (Saldanha, 2003b: 80).

Afirmações, na nossa opinião, deveras interessantes, uma vez que a cor rosa, simbolicamente associada à calma e à serenidade, reveste um quarto, um ambiente no qual se refugiava uma menina solitária e revoltada. Já as cores vivas e masculinas do quarto de João podiam reflectir, por um lado, a sua sociabilidade (Saldanha, 2003b: 27), mas, por outro, e, num processo de projecção especular invertido, humildade e submissão.

Um novo entendimento do masculino, consonante com uma nova visão da sociedade coetânea, apresenta-nos um homem, Gonçalo, a ajudar nas tarefas domésticas (Saldanha, 2002a: 54), esfera que no universo dos contos maravilhosos parecia exclusiva das mulheres. Em Ana Saldanha, surgem-nos mulheres que, embora trabalhando em casa, têm, também, uma outra profissão paralela. Raquel trabalha fora de casa (Saldanha, 2002b: 87), Ivone é professora de Português (Saldanha, 2003b: 99), a cunhada de Zulmira é nutricionista (Saldanha, 2003b: 25), a amiga de Adélia é hospedeira (Saldanha, 2003a: 54) e Dulce, embora não possuindo nenhum curso superior, tinha sido professora de trabalhos manuais (Saldanha, 2003b: 64).

Incongruente parece ser o facto de a maioria das figuras maternas, que surgem no núcleo familiar dos protagonistas, não terem ocupações fora do âmbito doméstico. Assim, Adélia, Regina e Carolina surgem-nos em casa, chegando mesmo esta última a dizer «(...) estou reduzida a ver-me no vidro da porta da cozinha(...)» (Saldanha, 2002b: 54).¹⁵¹

Contrariamente, as entidades paternas têm profissões de reconhecido mérito social e/ou cultural: João Miguel, padrasto de Eugénio, é dentista (Saldanha, 2003a: 21); o pai de Eugénio trabalha num laboratório farmacêutico, numa multinacional (Saldanha, 2003a: 17); Zé, o pai de Sofia, é engenheiro (Saldanha, 2002b: 23); Gonçalo é violoncelista (Saldanha, 2002b: 16) e Reinaldo é comerciante/empresário (Saldanha, 2004a: 20), sendo também referido que o tio de Sofia é professor de Português (Saldanha, 2002b: 65), que o vizinho de Maria e de Dulce, Adelino, é engenheiro, que o avô de Eugénio tinha exercido a profissão de professor de Ciências, tinha sido autor de livros e compositor (Saldanha, 2003a: 52) e que o pai da Inês era engenheiro (Saldanha, 2002a: 86).

Para tentarmos perceber esta visão das profissões no feminino referiremos, a título de exemplo, a narrativa *Uma questão de cor* (Saldanha, 2002c), na qual nos surge a mãe de Catarina, bancária (Saldanha, 2002c: 64); a narrativa «Modelos», incluída na obra *Pico no dedo* (2004b), que nos apresenta Céu, consultora imobiliária (Saldanha, 2004b: 94), Marisa e Luísa, hospedeiras de bordo (Saldanha, 2004b: 97), mas também Fininha, cujo marido João até as cuecas queria engomadas (Saldanha, 2004b: 86) e a narrativa *Como outro qualquer* (2001) que nos presenteia com Sílvia, psiquiatra (Saldanha, 2001: 16) e com Rosário, mãe da protagonista, directora de uma imobiliária (Saldanha, 2001:51), segundo o avô de Gustavo, amigo de Bárbara.

Pensamos que estes exemplos recuperados quer das narrativas em análise, quer de outras obras da autora, nos mostram que, e mais uma vez, a realidade perspectivada pela autora não se aproxima nem da estereotipia, nem do lugar-comum, brindando-nos, desta forma, com uma visão da sociedade contemporânea multifacetada marcada pelo ecletismo e pela pluralidade, contestando visões monolíticas e unívocas de posicionamento face à realidade

¹⁵¹ Saliente-se, todavia, que, em relação a Florbela, nos é dito que ela estava à espera que o seu caso contra a ordem dos advogados fosse a tribunal, sendo, deste modo, sugerido e não dito que ela tinha alguma formação em Direito, embora, neste momento, por razões que desconhecemos, aparecesse em casa (Saldanha, 2002a: 55).

empírica e histórico-factual. Temos, desta feita, a possibilidade de conviver com mulheres que trabalham unicamente em casa e com outras que acumulam as tarefas domésticas com outras, específicas das funções que desempenham¹⁵². Já os homens trabalham fora de casa, mas como vimos começa já a emergir a necessidade de alertar para a sua ajuda nas tarefas domésticas.

Na verdade, o universo feminino pintado por Ana Saldanha afasta-se do modelo passivo e obediente do passado, pois o desempenho das nossas protagonistas, como já tivemos oportunidade de delinear, assenta no dinamismo. No entanto, poderá, na nossa perspectiva, aproximar-se desse mundo literário dos contos de fadas quando se sugerem alguns defeitos no feminino. Somos, assim, alertados para a vaidade de Diana (Saldanha, 2004a: 15,21), para a teimosia e desobediência de Sofia (Saldanha, 2002b: 63) ou para inveja e curiosidade excessiva da D. Rosário (Saldanha, 2002b: 16,17). Além do mais, a vaidade é um predicado feminino que merece um tratamento muito particular ao longo das diferentes narrativas, visto que se destaca, directa ou indirectamente, a vaidade de Genoveva (Saldanha, 2003a: 32), a de Florbela (Saldanha, 2002a: 51), a da mãe e a das irmãs de Diana (Saldanha, 2004a: 11), a de Sofia (Saldanha, 2002b: 54), bem como a futilidade de Clara (Saldanha, 2002a: 73) e a de sua madrinha Margarida (Saldanha, 2002a: 78). Esta imagem do feminino preocupado com o exterior, parece-nos, totalmente em sintonia com uma sociedade onde os imperativos da moda e da aparência física são apregoados nos livros, nas revistas, nos anúncios publicitários, na Internet, nos panfletos e brochuras das clínicas e dos centros de estética que apresentam ao público uma sociedade que valoriza o corpo, o exterior, o parecer e o estar bem por fora (cf. ponto 1.6 do presente capítulo).

Pequenos gestos como tirar o espelho da carteira, como faz Diana (Saldanha, 2004a: 32), ou sacudir o cabelo são atitudes que surgem, ainda, muito associadas ao feminino. De facto, o gesto de sacudir, de mexer no cabelo é reiterado em vários momentos: em relação a Florbela (Saldanha, 2002a: 51), a Sofia (Saldanha, 2002a: 75) e a Genoveva (Saldanha, 2003a: 32). Sublinhe-se que quando Carolina alude ao comportamento efeminado de Joel, amigo de Sofia, salienta que ele pintava o cabelo de loiro (Saldanha, 2002b: 31) e, logo no início desta mesma narrativa, é feita referência ao facto de Joel sacudir a franja loira do seu cabelo (Saldanha, 2002b: 9).

Além do mais é com Joel que as fronteiras masculino/feminino se confundem, pois através desta personagem aborda-se, de forma subtil, o tema da homossexualidade. Ele é apelidado pelos amigos de borboleta (Saldanha, 2002b: 10,14,35,37), alcunha muito sugestiva que não se explicará apenas com o facto de Joel praticar dança (*ballet*) (Saldanha, 2002b: 10,31).

¹⁵² «(...) trabajen o no, las mujeres no desatienden jamás las tareas domésticas.» (Colomer, 1998: 248).

Em oposição à dança de Joel surge-nos o judo de Romeu (Saldanha, 2002b: 14), colega de escola de Sofia, que nos é apresentado com uma postura tipicamente masculina (Saldanha, 2002b: 14) e ao qual são atribuídos predicados de força, de agressividade (Saldanha, 2002b: 33) e de masculinidade quando se alude à sua barba (Saldanha, 2002b: 33).¹⁵³

Na realidade, supomos que em Ana Saldanha é anulada uma visão maniqueísta do mundo assente em pólos antitéticos que não se tocam. Reparemos que as madrastas sofreram, relativamente aos prototextos a que nos referimos no capítulo anterior, um processo de desmistificação, deixando de ser totalmente más (como é o caso de Florbela, madrasta de Clara) e as personagens, de forma geral, apresentam qualidades e/ou defeitos como qualquer ser humano, estando perpetuamente em construção. A este respeito Teresa Colomer (1999: 133) diz que «el individuo no es visto como un producto de la conciencia individual sino como un proceso abierto, perpetuamente en construcción, perpetuamente contradictorio y abierto el cambio.» Esta anulação da visão maniqueísta não se verificava, por exemplo, nos contos tradicionais (Bastos, 1999: 71).

Mais uma vez e, contrariamente ao que se passava nos contos de fadas, não são os elementos masculinos que contribuem para a superação de situações de tensão, surgindo como anjos salvadores, pois o processo de libertação de Sofia do alegado pedófilo¹⁵⁴ é solitário (Saldanha, 2002b: 88), sendo posterior a ajuda masculina (Saldanha, 2002b: 89) embora, aos olhos de Carolina e de Zé, o Senhor Guará surja como o salvador da filha (Saldanha, 2002b: 94-95). Caso semelhante ocorre em *Uma casa muito doce*, uma vez que pela voz de Ivone, Maria surge como a salvadora de Dulce (Saldanha, 2003b: 104), sendo ela a propulsora de um processo de libertação, concluído com a ajuda do Senhor Adelino, anjo da guarda providencial (Saldanha, 2003b: 108).

Face ao exposto, talvez possamos referir que, nestas narrativas, começa a aflorar uma educação para a igualdade de géneros, uma perspetivação do masculino e do feminino ambivalente. Não se pode, com efeito, apresentar uma lista com as características que se julgam masculinas e outra com aquelas que são encaradas como femininas¹⁵⁵, pois, actualmente, como

¹⁵³ É na discussão entre estes dois rapazes que os géneros se confundem, pois Romeu dirige-se a Joel no feminino e quando o faz diz-lhe que ele daria uma óptima dona de casa. Interessante o facto de, no pensamento de Romeu, o feminino aparecer associado às tarefas domésticas (Saldanha, 2002b: 36).

¹⁵⁴ Teresa Colomer (2000: 68-69) realça uma visão característica da crítica feminista, especialmente anglo-saxónica, segundo a qual, num universo de projecção masculino, a menina violada passa de vítima a culpada, sugestão que é feita pelo homem do parque quando afirma «Vocês, eu sei bem o que querem...Raparigas novas, de umbigo ao léu, a provocar...» (Saldanha, 2002b: 85), afirmação que nos faz recordar a moralidade explícita da versão de Charles Perrault de *O Capuchinho Vermelho*. Cf. a este propósito, Perrault (1977: 99-100) e António Pescada (1997: 120). Estabelecendo, no nosso entender, uma ponte com determinados comportamentos sociais contemporâneos, este mito da vítima que passa a ser culpada, faz-nos lembrar as mulheres que, sofrendo o flagelo da violência doméstica, não denunciam o companheiro, visto que ou se julgam responsáveis ou, na linha de reflexão apontada por Colomer, reflectem o mito masculino da mulher a quem agrada ser seduzida e violada.

¹⁵⁵ Aludindo à obra *Rowan of Rin*, Margery Hourihan (1997: 215) refere «this story suggests that there are no human qualities or skills which belong exclusively to one sex or the other.»

se de um caleidoscópio se tratasse, as cores parecem misturar-se e nem tudo tem que ser branco ou preto, na verdade, o cinzento tem inúmeras tonalidades.

Ainda no que diz respeito a esta temática, as constatações de Ivone Leal (1982: 28) e de Lígia Amâncio (1994: 61-66) parecem veicular conclusões no sentido da afirmação de estereótipos de género, no momento presente, opinião que parece transparecer, também, num estudo de Ingrid Johnston e de Jyoti Mangat (2002: 133-149).

Contrariamente, Margery Hourihan (1997: 206) sublinha que, agora, há histórias para crianças onde as mulheres desempenham os papéis dos heróis convencionais e onde conseguem combinar «(...) strength with qualities such as sensitivity and compassion (...)» (Hourihan, 1997: 206), como ocorre em Ana Saldanha, dizemos nós.

Além disso, a mesma autora (Hourihan, 1997: 215) realça o facto de as imagens de masculinidade «(...) are radically different from the conventional hero.»

Na nossa opinião, Ana Saldanha, com a sua capacidade de observar as relações humanas, nas suas múltiplas manifestações, apresenta-nos, através de um olhar plural, uma nova forma de captação do quotidiano, um novo olhar sobre o masculino e sobre o feminino, visão que se estende também à sociedade de uma forma geral.

1.6- Um novo olhar em efeito caleidoscópico

«The future of our culture and our planet depends upon today's young readers. It is vital to present them with stories which discourage the quest for domination and the use of force and violence to achieve it, and encourage a respect for the environment and for men and women of all cultural backgrounds.» (Hourihan, 1997: 235)

Até este momento, temos tentado evidenciar a capacidade de Ana Saldanha em apresentar protagonistas, contextos situacionais, relações humanas muito próximas das vivências individuais, familiares e sociais de uma potencial entidade de recepção infanto-juvenil contemporânea. Com efeito, este modelo realista de ficção surge pela introdução de temas novos na narrativa infanto-juvenil, pelo aparecimento de um protagonista colocado no centro do conflito afectivo, num processo de introspecção psicológica, protagonista que atravessa todo um trajecto de amadurecimento pessoal e de construção identitária. De facto, este grupo de ficção (modelo realista) apresenta-nos uma panorâmica da vida em sociedade, tanto na sua dimensão individual, quanto colectiva.¹⁵⁶

Deste modo, e com base num novo entendimento da criança e do adolescente, «los autores de libros infantiles abordaron entonces todos los temas tradicionalmente silenciados por los adultos para salvar la mitificación de la inocencia infantil.» (Colomer, 1999: 110),

¹⁵⁶ Cf. Teresa Colomer (1998: 188-190, 201-207).

acrescentando a mesma autora (Colomer, 2002: 143) que se começa a abordar temas que, anteriormente, estavam reservados ao conhecimento e à experiência dos adultos.

Além do mais, uma das personagens de Ana Saldanha, a Catarina, protagonista de *Uma questão de cor* (2002c), afirma que já era tempo de encarar as coisas da vida (Saldanha, 2002c: 68) parecendo ir ao encontro de um pensamento de Michel Defourny (1999: 22), segundo o qual a criança e o adolescente deixaram de estar alheios às coisas sérias, abandonando uma imagem de clausura, de fechamento e de silêncio, acrescentamos nós, característica de momentos passados.

Neste momento e tendo presentes os parâmetros temáticos de análise incluídos nos estudos de Teresa Colomer (1998) e na investigação de Ângela Balça (2004)¹⁵⁷, procuraremos vislumbrar os novos problemas da condição humana (doença, morte, amor, sexualidade); os novos problemas sociais (divórcio, mães solteiras, adultério, violência doméstica, novas famílias) e as novas inquietações (culto da estética, droga, álcool, tabaco, homossexualidade, violência juvenil, desertificação e isolamento das zonas rurais, discriminação de raças e de culturas, violação, pedofilia, delinquência urbana, contrabando, prostituição, omnipresença dos computadores e dos telemóveis; questões de ordem ecológica, de crítica social e de necessidade de abertura ao além-fronteiras) que emergem nos textos que constituem objecto da nossa reflexão.

Deste modo, vamos encontrar alusões a alguns problemas da condição humana¹⁵⁸, nomeadamente à doença da mãe de Clara que a conduziu à morte¹⁵⁹, à doença de Alzheimer da prima Natália (Saldanha, 2002b: 46), à doença de pele do avô Ricardo (Saldanha, 2002b: 18,51), bem como referência às temáticas da velhice e da senilidade através do avô de Eugénio (Saldanha, 2003a: 53), da avó de Sofia (Saldanha, 2002b: 43) e da já referida prima Natália que, aliás, vive na Casa de Repouso e Lar da Terceira Idade Santa Maria da Aguada (Saldanha, 2003a: 32). Saliente-se que uma possível mudança para um lar não era muito bem acolhida pela avó de Sofia, que preferia viver sozinha (Saldanha, 2002b: 43), o que, na nossa opinião, reflecte bem o dilema em que vivem alguns dos idosos da sociedade coetânea.

¹⁵⁷ Em Teresa Colomer (1998: 209-232) e, no que diz respeito ao estudo da novidade temática do *corpus* literário seleccionado pela autora, foi utilizada a seguinte terminologia na grelha de análise: focalização nos conflitos psicológicos, temas considerados inadequados para a infância, novos problemas sociais, novos problemas familiares e jogos de transgressão das normas sociais e literárias.

Ângela Balça (2004: 228-302), por seu lado, inclui na sua ficha de análise os parâmetros a seguir delineados: focalização em conflitos psicológicos da personagem, novos problemas da condição humana, novos problemas sociais e novas preocupações sociais.

Acrescentamos que o parâmetro da focalização em conflitos psicológicos já foi tratado, com particular atenção, no primeiro ponto do presente capítulo.

¹⁵⁸ Isabel Alçada (1999: 53) considera que a morte, o sexo, mas também o divórcio, a que iremos aludir, são temas difíceis ou porque estão distantes da criança ou porque são muito abstractos.

¹⁵⁹ Em relação a este tema, Isabel Alçada (1999: 38) considera que o seu tratamento só poderá causar sofrimento na criança, não apresentando, por esse motivo, nenhuma vantagem em ser abordado.

A temática do amor vislumbra-se nas obras em estudo através do beijo: o beijo nos lábios, talvez apenas de amizade, de Joel em Sofia (Saldanha, 2002b: 9); o de Quim Zé em Clara (Saldanha, 2002a: 98) e o beijo na boca de Afonso em Camila (Saldanha, 2004a: 107).

Em relação aos tópicos do beijo e da sexualidade, Teresa Colomer (1998: 220) afirma que o sexo se circunscreve às obras que têm protagonistas adolescentes e, normalmente, limita-se a um beijo, depois de um longo processo de namoro.

Sublinhamos que este processo de conhecimento e de descoberta não antecede as situações atrás referidas.

Ainda em relação à sexualidade, Ana Saldanha vai um pouco mais longe nas suas duas mais recentes obras. Em *Escrito na parede* (Saldanha, 2005b), sugerem-se cenas carregadas de erotismo entre Beatriz e Jaime (Saldanha, 2005b:92) e cenas de intimidade entre eles são claramente explicitadas (Saldanha, 2005b: 136). Já em *Dentro de mim* (2005a), ficcionalizam-se, tal como nos diz Sara Reis da Silva (2005a), tópicos muito actuais que espelham o mundo empírico e histórico-factual em que vivemos: o namoro de uma adolescente, a angústia de uns enjoo matinais e, na nossa perspectiva, mais do que dizer, promete-se a temática da gravidez na adolescência e a desatenção dos pais que não se aperceberam do que se passava com Carla.

Mesmo depois do aparecimento destas obras, pensamos que a autora pretende fazer uma abordagem mais direccionada para a sexualidade e para os afectos do que propriamente para o sexo. Tal como afirma Isabel Alçada (1999: 41), nas obras que escreve, juntamente com Ana Maria Magalhães, brotam «(...) apenas situações que a criança possa já conhecer e [deixa] que a sua imaginação dispare até onde já disparou.»

Sobre este assunto, Teresa Colomer (1998: 219) aponta criticamente o facto de a literatura ser ainda bastante asséptica neste domínio, o que a dota de alguma artificialidade face à marcante presença do sexo e da sexualidade na nossa sociedade.

A juntar a estes problemas da condição humana, Ana Saldanha ficcionaliza problemas de índole social referentes à separação e/ou ao divórcio das entidades parentais, à aceitação/recusa de novas famílias, ao adultério, à violência doméstica exercida sobre os filhos e à vivência das mães solteiras.

Relativamente às obras que estamos a analisar com particular cuidado, surgem três novas estruturas familiares cujos antecedentes são díspares. Deste modo, o segundo casamento do pai de Clara foi motivado pela morte da sua esposa; o de Ramiro, pai de Maria, surge na sequência do abandono do lar por parte da figura materna e o de Adélia, mãe de Eugénio, tem lugar após a consumação de um processo de divórcio. Este é-nos apresentado, não como uma catástrofe, mas como algo natural, o que retrata, com efeito, uma visão da sociedade consonante com a actualidade.

Segundo Isabel Alçada (1999: 42), o divórcio surge nos livros para crianças tratado de duas maneiras ou relata o drama vivido pelas pessoas em cima do acontecimento ou se apresenta como um facto consumado a que se sucede já uma nova estruturação da vida familiar.

Além do divórcio e das novas famílias, outros problemas sociais efervescem em Ana Saldanha. Em *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b) alude-se ao abandono do lar por parte da mãe de Maria e, em *Escrito na parede* (Saldanha, 2005b), deparamo-nos com uma família monoparental (Beatriz, mãe solteira vive somente com o seu filho Daniel), com o adultério confesso de Beatriz (Saldanha, 2005b: 33,106), bem como com o tópico da violência doméstica, nunca dito, mas sugerido, aquando das alusões às fracturas (Saldanha, 2005b: 14), nódoas negras (Saldanha, 2005b: 36) e pisaduras (Saldanha, 2005b: 63) de Daniel.

É precisamente num sentido de contestação de gestos estereotipados e, partindo de um novo olhar em efeito caleidoscópico sobre a sociedade coetânea, que iremos percorrer, a partir deste momento, as novas inquietações sociais que se impõem aos intervenientes das narrativas em estudo.

Tal como a maioria dos adolescentes, também eles são ‘vítimas’ das imposições do universo da moda e do culto da estética. Assim, as preocupações com a aparência física são quase obsidianas, de tal forma que se reiteram problemas como o acne, as borbulhas (Saldanha, 2003a: 50; Saldanha, 2004a: 32,44; Saldanha, 2002a: 22), o eczema de Afonso (Saldanha, 2004a: 44,97), a celulite (Saldanha, 2002a: 45), a falta de cuidado com a alimentação que poderá desencadear uma situação de obesidade (Saldanha, 2002a: 35,60,88,89; Saldanha, 2003b: 88) ou a anorexia (Saldanha, 2003b: 23,40,46; Saldanha, 2004a: 12,28,42). Esta última e nova inquietação social, pontualmente associada à bulimia (Saldanha, 2003b: 24), merece um olhar mais atento, uma vez que surge, de forma dissimulada, através da personagem Maria, sublinhando as consequências psicológicas que acarreta na não aceitação de si e do outro. Realça-se reiteradamente a palidez e a magreza de Maria (Saldanha, 2003b: 12,15), o facto de parecer um budazinho subnutrido (Saldanha, 2003b: 13), os problemas que tem nos dentes e a queda de cabelo (Saldanha, 2003b: 21,23), a sua obsessão em pesar-se (Saldanha, 2003b: 40), o seu interesse pela montra de uma loja de produtos naturais (Saldanha, 2003b: 41), a necessidade que demonstra em ver o seu corpo «(...) uma lição básica de Geometria.» (Saldanha, 2003b: 46) e o seu desejo obsessivo de emagrecer ainda três quilos, depois de ter comido apenas um quarto de maçã e meia bolacha de água e sal durante a viagem até casa de seu pai (Saldanha, 2003b: 91).

Na verdade, a literatura juvenil contemporânea, tal como evidencia Laurence Simon (1999: 33), abriu uma brecha e podemos falar de tudo desde a morte, à anorexia, à droga, ou à homossexualidade, que aparece, como já referimos, aludida em *O gorro vermelho* (Saldanha, 2002b), através de Joel, a quem chamavam borboleta. Por outro lado, quer o flagelo da droga,

quer o da violência juvenil são prometidos pelo comportamento e pelas atitudes de Romeu (Saldanha, 2002b: 35,38).

Os imperativos da moda e o culto da aparência são, efectivamente, pilares nos quais assenta um presente urbano¹⁶⁰ cosmopolita que vive mergulhado no *stress* da vida citadina e no trânsito caótico das grandes cidades (Saldanha, 2002b: 93; Saldanha, 2004a: 16; Saldanha, 2002a: 13).

É precisamente este ambiente agitado que se espelha nos espaços em que se movimentam as personagens e nas inúmeras infra estruturas desportivas, de restauração e de lazer mencionadas: o centro desportivo, no qual Sofia pratica natação (Saldanha, 2002b: 9); o centro comercial, onde vamos encontrar Dulce (Saldanha, 2003b: 37) e Clara, esta última a fazer compras nos saldos com a sua amiga Inês (Saldanha, 2002a: 73) e, mais tarde, com a madrinha Margarida (Saldanha, 2002a: 78-80); os bares e as discotecas (Saldanha, 2002a: 95); as pizzarias (Saldanha, 2002b: 61); os supermercados e o cinema (Saldanha, 2002b: 34,61). Com efeito e, no entender de Francesca Blockeel (2001: 269), a cidade surge como pólo de atracção e como sinónimo de aglomeração de melhores condições de vida.

Antiteticamente, consideramos que o espaço rural¹⁶¹ parece ser encarado de forma disfórica. Ele surge, em *Uma casa muito doce*, associado à falta de oportunidades a nível profissional (Saldanha, 2003b: 52) e ao isolamento geográfico (Saldanha, 2003b: 36,43)¹⁶². No entanto, esta perspectiva não é transversal na obra de Ana Saldanha, pois na narrativa «Aloé Vera» (Saldanha, 2004b), por exemplo, o campo (a Quinta do Minho) assume-se como local de férias aprazível e antídoto à enorme agitação da vida urbana onde, ainda, se conservam tradições e costumes de índole religiosa, como o Compasso, na época pascal (Saldanha, 2004b: 18). De facto, como nos diz Francesca Blockeel, as oportunidades podem ser maiores na cidade, mas os problemas, no nosso entender, também se agudizam, em virtude do forte aglomerado populacional. Não poderão passar despercebidas as referências, em *O gorro vermelho*

¹⁶⁰ Anabela Mimoso (2002: 14-15) realça o facto de as narrativas de Ana Saldanha se situarem privilegiadamente na cidade. Segundo ela, nalgumas das suas obras, nomeadamente em *Uma questão de cor* (Saldanha, 2002c) e, acrescentaríamos nós, em grande parte das narrativas, objecto do nosso estudo, onde as referências ao espaço rural são pontuais, «(...)a cidade torna-se o ponto de encontros e desencontros: de preconceitos, de relações familiares, de tiques sociais (...) Ana Saldanha dá-nos, assim, uma visão optimista da vida citadina e o campo aparece como local de férias, de descanso.», mas também de abandono, de isolamento geográfico e de condições de vida mais difíceis, como veremos. Na verdade, as obras da colecção «Era uma vez...outra vez» parecem exemplificar um pensamento de Anabela Mimoso (2002: 14), segundo o qual quando há incursões noutros espaços, é da cidade que se parte para viajar, por exemplo, para o espaço rural, como podemos comprovar em *A princesa e o sapo* (Saldanha, 2004a) e em *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b), narrativas onde Diana e Maria partem do espaço citadino para Fornos de Lontano e para Pereiró da Serra, respectivamente. Com efeito, supomos que estes espaços possíveis, pela descrição, embora escassa, que deles é feita, se aproximam de um ambiente rural.

¹⁶¹ Rural e atrasado parece ser a visão que o estrangeiro, pela voz de Jay, tem do nosso país (Saldanha, 2003a: 75).

¹⁶² Numa reminiscência intertextual, Maria, localizando geograficamente a casa de seu pai, diz «*Fica muito, muito longe (...) Numa floresta no meio de uma montanha, onde vive um lenhador com a sua mulher...*» (Saldanha, 2003b: 38-39).

(Saldanha, 2002b: 16), aos arrumadores de carros, símbolos, julgamos nós, de uma eventual inserção social deficiente.

Com efeito, através das situações vivenciadas pelos protagonistas, contactamos com inúmeros problemas que constituem uma preocupação constante na sociedade contemporânea.

A entidade leitora é sensibilizada para questões de discriminação racial e xenófoba quer em *Uma questão de cor* (Saldanha, 2002c: 46-47,52,57), quer em *Escrito na parede* (Saldanha, 2005b: 75-77), sendo feita referência, nesta última, aos ciganos e aos imigrantes dos países de Leste (Saldanha, 2005b: 24). Aliás, a apologia do respeito pelas diferenças é tratada nesta narrativa, de forma clara, através de uma discussão gerada durante a aula de Português (Saldanha, 2005b: 72-77).

Tópicos como o consumo excessivo de bebidas alcoólicas e o consumo de estupefacientes vamos encontrar num espaço de diversão nocturno, onde somos convidados a entrar pela mão de Clara (Saldanha, 2002a: 97-101)¹⁶³. O tabagismo no seio dos adolescentes surge, também, em *Um espelho só meu* (Saldanha, 2002a: 89), através de Inês, a melhor amiga e confidente de Clara.

Com *O gorro vermelho* (Saldanha, 2002b), o leitor tem a possibilidade de contactar com a periculosidade dos centros urbanos (Saldanha, 2002b: 28,59,63), com a tentativa de assédio sexual e/ou de violação, com actos de vandalismo contra o património paisagístico e/ou arquitectónico (Saldanha, 2002b: 76; Saldanha, 2005b: 39) que ocorre, também, nas zonas rurais (Saldanha, 2003b: 84).

Os maus tratos e a pedofilia associados aos orfanatos manifestam-se pela voz de Ramiro (Saldanha, 2003b: 53) e a delinquência urbana, a criminalidade (Saldanha, 2005b: 24), o contrabando (Saldanha, 2005b: 17), a prostituição (Saldanha, 2005b: 133,146,149) são prometidos em *Escrito na parede*. A própria prostituição juvenil é clarificada em *Pico no dedo* quando Rita diz que uma menina da sua escola andava na prostituição (Saldanha, 2004b: 92).

Inevitavelmente, esta captação fotográfica da sociedade lança o seu olhar sobre o mundo da cibernética e das telecomunicações. O telemóvel parece ser o amigo inseparável de Clara (Saldanha, 2002a: 20,42,49) e de Diana (Saldanha, 2004a: 11).

Os computadores¹⁶⁴, por seu turno, assomam na obra de Ana Saldanha com uma dupla significação, através da personagem João, pois ora são encarados como auxiliares ao estudo e à realização dos trabalhos escolares, ora parecem contribuir para o isolamento dos adolescentes. Os jogos de consola ocupam os tempos livres de João (Saldanha, 2003b: 32) e de Eugénio

¹⁶³ Aliás, no final que esta obra nos propõe, Clara entra nas urgências de um hospital em virtude de uma intoxicação com estupefacientes (Saldanha, 2002a: 102-104).

¹⁶⁴ O mundo cibernético, bem como a linguagem técnica a ele associada está bem presente em *Uma questão de cor* (Saldanha, 2002c).

(Saldanha, 2003a: 42). Será elucidativo recordar as palavras da avó deste último ao afirmar que os computadores eram a perdição dos jovens (Saldanha, 2003a: 44)¹⁶⁵.

É neste indubitável universo polifónico que se vislumbram preocupações de carácter ecológico e de defesa ambiental (Saldanha, 2004a: 43), pelas promessas de reivindicação ecológica ligada a uma política de urbanismo desenfreado (Saldanha, 2002b: 78), pelas sugestões de prejuízo da poluição marítima para os ecossistemas (Saldanha, 2003a: 90), pela menção aos incêndios (Saldanha, 2004a: 43,52; Saldanha, 2003b: 89) ou à necessidade de reciclagem quando se diz que o cesto que Sofia trouxera de Marrocos servia para levar as garrafas ao vidro (Saldanha, 2002b: 50).

No nosso entender, é também através das narrativas infanto-juvenis, objectos semióticos cuja componente estética, apesar de tudo, se assume como primordial, que se pretende educar para a cidadania, ajudando a entidade leitora a formar-se enquanto cidadã consciente e responsável do seu papel na sociedade, enquanto membro interveniente, crítico e activo. Julgamos, por conseguinte, premente atentar nas vozes que, em Ana Saldanha, tecem, pela voz e consciência das personagens, agudizadas críticas sociais.

Denuncia-se a fuga ao fisco, a ilegalidade quando Inês diz a Clara que, na joalharia da mãe, alguns dos produtos eram comprados sem factura a um fornecedor de contrabando (Saldanha, 2002a: 65); critica-se a classe docente, o seu horário flexível (Saldanha, 2002b: 80), a falta de autoridade e a sua predisposição para o divertimento (Saldanha, 2004a: 28,52), mas, num outro prisma, os professores são defendidos pela senhora de idade que diz a Maria que ninguém os apreciava, dando o exemplo do empenho da filha que ficava na escola a preparar as aulas para o dia seguinte (Saldanha, 2003b: 61-62). Censura-se o carácter repetitivo da programação televisiva (Saldanha, 2002b: 81-82), o atendimento dado ao público por alguns funcionários de estabelecimentos comerciais¹⁶⁶ (Saldanha, 2002a: 74), os funcionários públicos que conversam na hora do expediente (Saldanha, 2004a: 16), a falta de controlo nas discotecas (Saldanha, 2002a: 32), a lentidão dos serviços judiciais (Saldanha, 2002a: 55), a hipocrisia social que obriga a mãe de Inês a fazer o jantar e a convidar para sua casa pessoas de quem não gosta (Saldanha, 2002a: 91), a falta de civismo nas estradas portuguesas, cujos condutores se excedem na velocidade (Saldanha, 2003b: 77; Saldanha, 2004a: 33), a parcialidade jornalística (Saldanha, 2002b: 66), a incompetência dos serviços camarários (Saldanha, 2002b: 73), a desonestidade e a mentira aliadas às transacções comerciais (Saldanha, 2002b: 49) e, na obra *Uma questão de cor*, o atendimento nos serviços hospitalares (Saldanha, 2002c: 45),

¹⁶⁵ Destacamos, todavia, que esta era dos computadores parece impedir, por exemplo, que os funcionários das farmácias prescrevam medicamentos (Saldanha, 2003b: 42), talvez, indevidamente.

¹⁶⁶ Clara vai a uma loja de roupa e a empregada continua a ler a sua revista, parecendo incomodada com as questões e dúvidas dos clientes.

prometendo-se, ainda, a questão dos interesses imobiliários nos incêndios (Saldanha, 2003b: 89).

Através destes mundos ficcionalizados, insinuam-se preocupações com a política e economia internacionais (Saldanha, 2004a: 93) e sensibiliza-se uma potencial instância receptora para o respeito pela multiculturalidade.

Quando se referem as viagens de Eugénio às ilhas dos Açores, às Canárias, à República Dominicana e a França (Saldanha, 2003a: 46) e, com particular destaque, a sua viagem de duas semanas à Irlanda¹⁶⁷, onde nascera, pretende-se, na nossa perspectiva, alertar para a necessidade de abertura ao mundo e para a emergência de contactar com o outro.

É esta divulgação de outros costumes, línguas e tradições que ocorre quando se alude à viagem de Sofia a Marrocos e às suas tentativas em falar francês (Saldanha, 2002b: 46-47), difusão esta que se impõe como primordial numa sociedade permeável e defensora, no âmbito de determinadas comunidades, da globalização. É esta vertente, contrária ao ilhamento, que sublinha Francesca Blockeel (2001: 384-385), ao destacar que a literatura juvenil deveria ser um “tapete voador” para outras culturas, uma vez que a criança precisa de explorar terrenos desconhecidos. Esta autora, referindo-se a escritores mais novos como Ana Saldanha, alega que estes não sentem uma necessidade obsessiva de falar em Portugal e de ir à procura das suas raízes. Além disso, é a própria Ana Saldanha que afirma, a propósito da série *Vamos Viajar*, a sua intenção de «(...) despertar o interesse por outras culturas e outras maneiras de viver.» (Gomes, 2000: 3). Com efeito, esta emergência de alargar horizontes apresenta-se como «(...) uma evolução mais do que necessária, uma vez que para uma boa integração no *mundo global* de que tanto se fala agora é preciso conhecer os outros, é preciso interessar-se com uma mente aberta por culturas e comportamentos diferentes (Blockeel, 2001: 348).

Com base no explanado, poderemos afirmar que, através das narrativas em estudo, se promove uma educação democrática, uma educação para a consciência humana e social, para a aceitação de novos modelos de organização familiar e para a vivência em comunhão com a natureza, fomentando-se, também, uma educação para a diversidade, para o respeito e aceitação do Outro, uma educação que visa desenvolver a tolerância, a cooperação, a solidariedade, a entajuda entre povos, a comunicação entre culturas, a abertura ao além-fronteiras e à multiculturalidade.

Neste sentido, Margery Hourihan (1997: 206) acentua a vertente ideológica das histórias quando afirma que «but those who seek stories which encourage acceptance of human diversity, respect for others, caring and compassion, sensitivity to the environment, the quest for

¹⁶⁷ Em relação a este país são descritas condições climáticas (Saldanha, 2003a: 64) e tradições gastronómicas (Saldanha, 2003a: 69).

understanding, which have humour that is creative without being cruel, will need to look elsewhere.»¹⁶⁸

O adolescente é confrontado com inúmeros problemas e inquietações, mas também lhe é dada a possibilidade de perceber que tudo pode ser superado pela reflexão pessoal ou pela ajuda vinda do outro (Colomer, 1999: 216). Acrescentaríamos que estes momentos de introspecção podem ocorrer, na nossa perspectiva, durante uma viagem realizada não só na sua vertente espacial e física, mas também emocional e simbólica, como pretendemos demonstrar no capítulo VI desta dissertação.

Através de múltiplos mecanismos que permitem configurar a escrita de forma apelativa, promovem-se todos estes movimentos cooperativos, activos e conscientes (Eco, 1985: 62) por parte do leitor, desencadeados, de igual forma, pela recuperação de personagens, motivos e esquemas de determinadas narrativas do passado cultural e literariamente relevantes no contexto de uma certa vivência da infância.

Na verdade, alguns dos problemas e valores a que aludimos já eram prometidos no mundo literário dos contos maravilhosos que Ana Saldanha recuperou. Assim, a apologia do respeito pela diferença, a condenação de uma sociedade racista e demasiado arreigada ao parecer e não ao ser já eram sugeridas em *O Patinho Feio* (Jesus, 1993a), sendo mesmo já prometida esta valorização do exterior humano, da beleza e do universo da moda e da estética em *O Príncipe Sapo* (Costa, 1992a). A própria temática da sexualidade surge pela voz do Sapo, em cujo discurso parece aflorar uma dimensão erótica.

A tolerância, o respeito pela sabedoria e experiência dos mais velhos, bem como preocupações ecológicas pareciam já anunciadas em *O Patinho Feio* (Jesus, 1993a).

Novos modelos familiares afastados do tradicional, os dilemas das mães solteiras, a ausência paterna, a morte das entidades maternas ou de outras figuras próximas dos protagonistas eram problemas da condição humana e social já explicitados (relembremos a morte da madrasta e da bruxa em *Hansel e Gretel* (Costa, 1992c) e a morte da mãe da Gata Borralheira). De facto, situações de desamparo afectivo e de abandono já nos tinham sido, também, apresentadas em *Hansel e Gretel* (Costa, 1992c).

É partindo deste reconhecimento, que recupera vozes já conhecidas, que o leitor, através de uma forte interacção subjectiva, é lançado para dentro do livro (Blockeel, 2001: 138), assumindo-se como instância constitutiva da própria dinâmica do texto artístico.

É este sujeito cognoscente que poderá apreender toda esta visão plural, multifacetada e não estereotipada da família, da sociedade e do mundo. Efectivamente, os universos literários de Ana Saldanha contrariam a sedimentação de experiências semióticas, mantendo vivo um olhar transparente e não contaminado.

¹⁶⁸ Alice Mead (2001: 155) salienta que «with stories as a guide to light our way, to reduce fear and anxiety, kids and their parents will gain a more profound empathy and understanding of ‘the other’».

Nesta perspectiva, Fernando Azevedo (2006: 30) refere que os novos textos

«(...) partindo do magma seminal representado pelos temas, motivos e estilemas do património da memória colectiva e recontextualizando-os ou transformando-os, por meio de processos de reapropriação e manipulação/diálogo intertextual, actuam, em larga medida, como catalisadores dos sistemas semióticos culturais, incentivando uma renovação criativa dos mesmos.»

Na realidade, com Ana Saldanha, assistimos a uma recuperação de intertextos que fazem parte de um património cultural e literário que não se pauta pela repetição, pelo lugar comum, mas que, partindo de uma *ágora* literária (Colomer, 2002: 155,175), apresenta um novo olhar em efeito caleidoscópico sobre a sociedade contemporânea, trazendo à luz novas dinâmicas, novos problemas e inquietações sociais, fazendo, de igual modo, com que a palavra assuma a sua capacidade perlocutiva e o seu talento em abrir novas possibilidades para que a entidade receptora emprenda singulares aventuras hermenêuticas.

Síntese do capítulo:

Ao longo das páginas que enformaram este capítulo IV, procurámos evidenciar que as narrativas de Ana Saldanha, que constituem o nosso *corpus* textual, têm como *leitmotiv* alguns dos contos clássicos de Grimm e de Andersen. Inegavelmente, os seus textos interagem com a tradição, apelando a um leitor que busque na sua memória ecos do passado promotores de um diálogo intertextual com um presente que evidencia linhas inovadoras de perspetivação da realidade. Tentámos demonstrar a capacidade da autora em captar ambientes característicos da sociedade coetânea onde se textualizam temáticas do quotidiano e onde pululam personagens e espaços próximos das vivências situacionais da entidade leitora.

Através deste capítulo, esta instância teve a possibilidade de confrontar, no nosso entender, a inovação com intertextos já conhecidos. Tentámos desenvolver linhas de leitura que promovessem uma aproximação com os protagonistas das narrativas, que os enquadrassem no seio da sua família, dos amigos, humanos ou animais.

Estabelecemos algumas pontes temático-ideológicas com os contos do passado, procurámos perceber se os estereótipos de género, delineados no capítulo III, eram validados ou contestados ao longo do presente capítulo e, por último, tivemos como objectivo delinear algumas linhas de leitura que nos permitissem uma captação fotográfica da sociedade contemporânea e que nos oferecessem um novo olhar em efeito caleidoscópico sobre ela,

sublinhando sempre que Ana Saldanha se mostra alheia à estereotipia e ao lugar-comum e que a sua visão não é monolítica, mas poliédrica e multifacetada.

No capítulo seguinte, será nosso objectivo evidenciar que a autora em estudo se auxilia de várias estratégias retórico-discursivas que visam fomentar uma adesão mais activa por parte do leitor. Na realidade, o tom coloquial, vivo e espontâneo que utiliza prende quer a afectividade, quer a racionalidade da entidade leitora, de tal modo que esta sentirá necessidade de preencher os vazios discursivos semeados ao longo do texto. Assim, tentaremos (1) recuperar marcas de intertextualidade mais ou menos explícitas; (2) detectar aforismos populares ou expressões idiomáticas; (3) solucionar desafios textuais; (4) recolher pistas e indícios; (5) captar momentos de cómico e notas humorísticas; (6) atentar em diferentes registos de língua; (7) vislumbrar anacronias e anisocronias; (8) tecer algumas considerações em relação aos títulos dos capítulos e às transições entre estes e, também, (9) atentar nos desenlaces das narrativas, destacando, todavia, que todos estes recursos têm como intenção suscitar uma maior e mais significativa envolvência por parte da instância que interage com estes universos possíveis.

Capítulo V

Leitura: acto de partilha

«(...) E importa acrescentar que os relatos de Ana Saldanha repousam fundamentalmente na preponderância de um discurso verosímil e na sua extrema eficácia comunicativa, discurso escrito por uma autora que evidencia assimilável poder de observação das relações humanas e de captação e reinvenção do quotidiano.» (Gomes, 2003:25)

1- Apelo à participação da entidade leitora

Ana Saldanha não inova somente pelas temáticas que aborda (Gomes, 2003:24-25), mas o mais interessante é a forma como o faz.

As obras em estudo caracterizam-se pela presença de um discurso vivo, verosímil, espontâneo, fluente que reflecte a linguagem coloquial dos adolescentes. A utilização de uma linguagem sem constrangimentos, mas com alguns subterfúgios parece ser, também, uma característica de Ana Saldanha, visto que muito do que se lê, não é dito, mas subtilmente sugerido.

A imparcialidade e o distanciamento do seu olhar conferem às narrativas uma maior veracidade, uma vez que a realidade, as relações humanas e o microcosmos social quotidiano são filtrados não pela voz única do narrador, mas também pela voz e olhar das personagens, de tal forma que a aproximação com o leitor se torna ainda mais aliciante.

O seu registo oralizante, apelativo, repleto de expressões cristalizadas, de marcas populares, de provérbios e aforismos, o vocabulário concreto e familiar, a atmosfera de expectativa que envolve a diegese, bem como a sensibilidade profunda com que capta o mundo interior das personagens promovem, consideramos nós, uma cooperação activa, interessada, consciente, motivada e motivante por parte da entidade leitora que contacta com as suas narrativas.

A curiosidade desta última é, muitas vezes, aguçada e condimentada quando a atmosfera promotora do *suspense* paira sobre o texto, quando as expectativas criadas, desde as primeiras linhas, são derogadas ou confirmadas ao virar da página ou ao mudar de capítulo.

Sem dúvida, a vivacidade dos diálogos e das cenas, a sua expressividade e sugestividade, por vezes, próximas do cómico e imbuídas de humor, outras vezes, embrulhadas num pacote de segredos e de mistérios, onde pululam emoções e sentimentos, faz com que os textos de Ana Saldanha se aproximem, julgamos nós, dos livros-espelho, dos livros-reflexo de que nos fala Denise Dupont-Escarpit (1999: 79), uma vez que os adolescentes contemporâneos, que vivem os mesmos problemas e emoções que os protagonistas, gostam de rever a sua experiência partilhada por alguém que terá saído dela, diríamos nós, ileso, mas mais maduro.

O apelo ao leitor passa (1) pela captação do cómico, de notas humorísticas, de aforismos populares, de expressões idiomáticas, de notas carregadas de um tom irónico; (2) pela percepção de enigmas textuais, de jogos de palavras associados a questões denotativas e/ou conotativas; (3) pela adesão a um registo coloquial; (4) pelo preenchimento de vazios discursivos; (5) pela captação de indícios; (6) pela compreensão de que as analepses traçam, por vezes, o percurso vivencial das personagens ou, como nos diz José António Gomes (2003: 25), «(...) permitem

fazer uma certa arqueologia dos [seus] percursos individuais e familiares (...)»; (7) pela capacidade de escolha perante um final alternativo; (8) pela compreensão de referências históricas, culturais e literárias que se cruzam; (9) pela percepção de momentos de intertextualidade, mais ou menos explícita; (10) pela captação de valores que se transmitem não de uma forma directa, mas muito discreta, uma vez que, no nosso entender, as narrativas de Ana Saldanha não estão de modo nenhum imbuídas e imersas numa moralidade tendenciosa e estiolante, mas promotora de uma educação plural e democrática.

A entidade leitora é quase obrigada a entrar num universo de afectos desejados, conquistados ou negados, num universo com uma forte dimensão sinestésica ao nível das emoções, da interioridade e dos meandros do eu, num universo que irradia calor humano, onde se valoriza a dimensão íntima e social das personagens.

Face ao microcosmos recriado por Ana Saldanha, dificilmente o leitor manterá uma atitude de alheamento e de indiferença, mas, pelo contrário, espelhará uma postura, acreditamos nós, de reconhecimento e de adesão ao universo possível sugerido.

De facto, a autora apela inegavelmente, na nossa perspectiva, à cooperação do leitor no reconhecimento de todas estas vozes, intensificando uma concepção da literatura como jogo imaginativo (Colomer, 1998: 214).

É a este jogo de captação de vozes de intertextualidade explícita a que nos propomos, vozes que nos remetem para alusões claras e sem subterfúgios, salvo algumas excepções, a autores, a títulos de livros, a personagens reais e/ou ficcionais do domínio da História, da Política, do Cinema, da Literatura e, mais particularmente, no âmbito dos contos maravilhosos de Grimm e de Andersen, num claro apelo aos conhecimentos culturais prévios da entidade leitora, conhecimentos estes que parecem ser utilizados como referentes para desencadear a cumplicidade com aquela entidade.¹⁶⁹

Em *Nem pato, nem cisne* (Saldanha, 2003a), numa situação de ecos intertextuais, deparamo-nos com textos (apresentados antes dos capítulos) que parecem assumir-se como notas introdutórias, nas quais, com algum pendor, na nossa perspectiva, didáctico-pedagógico, se fornecem informações relativas às cegonhas brancas (Saldanha, 2003a: 11), às leis de Mendel (Saldanha, 2003a: 29), aos gansos bravos (Saldanha, 2003a: 61) e aos cisnes (Saldanha, 2003a: 113), informações que, no caso das leis de Mendel, aparecem acompanhadas da respectiva referência bibliográfica: *Compêndio de Biologia*, obra que mereceu a colaboração de Ricardo Odonel Branco, o avô de Eugénio. Apelam-se, assim, e, ao abrigo do protocolo da ficcionalidade, a outros textos da autoria de uma das personagens da intriga.

¹⁶⁹ Ao longo deste capítulo, teremos a oportunidade de ver que todas estas referências oferecem «(...) un retrato muy sugerente de los elementos artísticos que los adultos consideran configuradores de los imaginarios legítimos y cercanos a los destinatarios.» (Colomer, 1998: 277).

A recuperação de personagens dos mundos literários do passado, alguns deles revisitados por Ana Saldanha, parece ser, também, explicitada através das alusões ao Patinho Feio (Saldanha, 2003a: 31), à menina do Capuchinho Vermelho, à Gata Borralheira (Saldanha, 2003a: 56), ao caldeirão do João Ratão (Saldanha, 2003b: 71), à madrasta da Branca de Neve (Saldanha, 2002a: 41), à Bela Adormecida (Saldanha, 2002a: 98) e mesmo à história da princesa e da ervilha (Saldanha, 2004a: 63), numa ponte semântica com o conto de Andersen¹⁷⁰.

A entidade leitora é, igualmente, incitada a reconhecer vozes que retomam nomes de personalidades históricas, de escritores, de actores, de políticos, de compositores de música clássica; títulos de livros; citações de autores portugueses e/ou estrangeiros, e mesmo breves trechos de canções populares e/ou infantis.

Assim, em *Nem pato, nem cisne*, alude-se aos actores de cinema Danny de Vito (Saldanha, 2003a: 35), Russell Crowe, Robert de Niro e Tom Hanks (Saldanha, 2003a: 110), aos descobridores portugueses Vasco da Gama e Fernão Magalhães (Saldanha, 2003a: 88), que surgem pela voz de Jay, e à expressão «Nenhum homem é uma ilha» (Saldanha, 2003a: 108), frase, posteriormente retomada em *A princesa e o sapo* (Saldanha, 2004a: 49).

Além desta sequência frásica¹⁷¹, alude-se, explicitamente, na obra atrás referida (Saldanha, 2004a), à Portuguesa, hino do nosso país (Saldanha, 2004a: 9,19); a autores como Camões, Gil Vicente, Júlio Dinis, Bocage e José Saramago (Saldanha, 2004a: 13); à personalidade política internacional de Saddam Hussein (Saldanha, 2004a: 39), quando Diana está a criticar a professora Maria Luísa e, mais uma vez, retomando personalidades do mundo cinematográfico refere-se Leonardo di Caprio (Saldanha, 2004a: 47), numa clara alusão de Diana à beleza de Diogo, marido da sua irmã Mariana.

Merecem, também, a atenção da entidade leitora os ecos que recuperam a História de Portugal, concretizados na recordação de Egas Moniz, aio de Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal (Saldanha, 2004a: 96), mas também os que, na obra *A princesa e o sapo* (Saldanha, 2004a: 84), retomam tanto inúmeros títulos de obras enciclopédicas, como referências às *Obras Completas* de Júlio Dinis e a uma edição ilustrada de *Os Lusíadas*.

Consideramos importante referenciar que uma potencial entidade de recepção juvenil será, eventualmente, capaz de, em diferentes níveis de adesão e de acordo com a sua competência enciclopédica, reconhecer o apelo de todas estas referências, todavia, parece-nos

¹⁷⁰ Apenas a título de curiosidade, julgamos interessante salientar que na narrativa «De todas as coisas, visíveis e invisíveis», incluída na obra *Pico no dedo* (Saldanha, 2004b: 107-124), Rosário, numa peça de teatro, encarna o papel de várias personagens de uma outra obra da autora *Ninguém dá prendas ao Pai Natal* (Saldanha, 2002d), num notável exemplo de referências cruzadas entre obras de um mesmo autor.

¹⁷¹ Originária de Jonh Donne, poeta do século XVI, incluída no seu texto «Meditações XVII» e, mais tarde, retomada por Ernest Hemingway na sua obra *Por quem os sinos dobram?*

que, quando estas são explícitas, as probabilidades de aceder ao ludismo interpretativo e ao prazer estético poderão ser mais espontâneas.¹⁷²

Na nossa perspectiva, o reconhecimento de nomes de autores, de títulos de livros ou de pequenas sequências frásicas poderá, de facto, efectivizar-se, uma vez que algumas destas vozes, personagens e motivos fazem, muitas vezes, parte do cânone escolar e é suposto que enformem a memória literária e cultural do leitor.¹⁷³

A título de exemplo, consideramos o verso «(...) tudo vale a pena, quando a alma não é pequena», proferido por Reinaldo (Saldanha, 2004a: 85). Supomos nós que um leitor de tipo gastronómico, um leitor semântico (Eco, 1992: 36) poderá não ter uma competência literária suficientemente desenvolvida para estabelecer de imediato uma relação com o poema «Mar Português», incluído na *Mensagem* de Fernando Pessoa (1989: 62) ou para, partindo de um dos subtítulos da narrativa *Uma casa muito doce*, «A cidade e as serras» (Saldanha, 2002b: 83), estabelecer uma ponte hermenêutica com o título de uma das obras de Eça de Queirós. No entanto, em momentos de (re)leitura posteriores, a entidade leitora poderá, com efeito, reconhecer estas vozes que, durante o seu percurso vital, se assumirão como mais audíveis e familiares.

É, novamente, a participação do leitor que é solicitada, acreditamos nós, aquando da referência a Harry Potter (Saldanha, 2003b: 86), a uma canção infantil (Saldanha, 2003a: 83), às cantigas populares¹⁷⁴ «Tia Anica» (Saldanha, 2004a: 29) e «Laurindinha» (Saldanha, 2004a: 38), à canção «Frère Jacques...» (Saldanha, 2002a: 19), a personalidades do romance policial, como Sherlock Holmes ou o Doutor Watson (Saldanha, 2002a: 42) ou, num explícito apelo à sua/nossa memória cultural, a uma tradição portuguesa, os bordados dos lenços dos namorados de Viana (do Castelo) (Saldanha, 2002b: 13).

Supomos que quando se alude, por exemplo, a nomes de poetas, de escritores ou de compositores clássicos como Beethoven, Mozart, Schubert (Saldanha, 2002a: 18), a entidade leitora estabelecerá hipoteticamente conexões com um património literário e cultural que faz parte da sua memória, enquanto membro activo de uma comunidade interpretativa¹⁷⁵. Dessa

¹⁷² Na perspectiva de Teresa Colomer (1998: 278) «(...) solo los lectores en posesión del bagaje necesario pueden descubrir la referencia oculta en un nombre o en una escena, apreciar el gesto de complicidad del autor y extraer de ello un placer añadido.»

¹⁷³ «Pero el juego de alusiones se establece principalmente con todos aquellos elementos que se consideran propios de la ‘‘enciclopedia’’ previsible – y deseable – de los niños y niñas. O dicho de otra forma, se recurre a los elementos que se supone que los lectores pueden reconocer y que se entiende que son adecuados para su formación literaria básica.» (Colomer, 1998: 276).

¹⁷⁴ A inclusão de outras formas textuais, como canções, evidenciam uma nova consciência social, segundo a qual «(...) los niños y niñas están familiarizados con una amplia gama de formas y usos textuales.» (Colomer, 1998: 254).

¹⁷⁵ Todas estas alusões culturais abrem a discussão em torno do duplo destinatário previsto pelos textos que enformam a literatura infanto-juvenil.

memória fará eventualmente parte o título *Os Lusíadas* já referido e retomado, mais uma vez, em *Um espelho só meu* (Saldanha, 2002a: 37).

Na realidade, parece denotar-se alguma atenção e cuidado na escolha de todas estas referências literárias¹⁷⁶ pois estas, tal como acontece com as alusões cinematográficas, históricas, musicais, etnográficas, evidenciam que o narrador considera que o seu leitor ideal alargou a sua competência enciclopédica em relação a níveis etários precedentes.

Facilmente apreendidas serão, de igual modo, as vozes que, em Ana Saldanha, retomam aforismos populares ou expressões idiomáticas que aparecem quer no índice das narrativas «Quem sai aos seus...», «Mais marés...», «...do que marinheiros» (Saldanha, 2003a: 9), quer no corpo do texto «(...) tenho uma paciência de Job» (Saldanha, 2002b: 22); «Ele não faz mal a uma mosca» (Saldanha, 2002b: 27); «(...) quem desdenha quer comprar.» (Saldanha, 2004a: 23); «A cavalo dado não se olha o dente» (Saldanha, 2004a: 35); «Mas ele não tinha nascido ontem, não andava cá para ver andar os eléctricos, não estava a dormir na forma, era de Olhão» (Saldanha, 2004a: 46); «Doa a quem doer. Não sou uma por trás e outra pela frente.» (Saldanha, 2003b: 14); «Aí anda mouro na costa.» (Saldanha, 2003b: 37), apenas para evidenciarmos alguns exemplos.

Constatamos que alguns dos provérbios¹⁷⁷ não estão completos «Em casa de ferreiro...» (Saldanha, 2004a: 19), sendo, assim, solicitada, mais uma vez, a cooperação da instância receptora, como se evidencia, também, em *Um espelho só meu* no momento em que é transcrita uma enigmática mensagem de telemóvel «Oi, tão td bem ffra? Krs ir o cine? Tnh 1 k7 pra t emprstr 15» (Saldanha, 2002a: 49) e Clara interpela Inês «(...) O que é que achas que é efe, efe, erre, a?» (Saldanha, 2002a: 49), numa espécie de relação dialógica, de jogo ‘pergunta’/‘resposta’ com a própria entidade leitora. São as reticências, tipograficamente marcadas, no provérbio atrás citado, mas noutras circunstâncias implícitas, que denotam a emergência da figura do leitor, previsto e implícito no e pelo próprio texto, no preenchimento destes brancos, destes vazios discursivos.

Na verdade, há determinados momentos diegéticos que funcionam como enigmas/desafios textuais, como indícios que serão captados, provavelmente, não por um leitor mais ingénuo, mas por um leitor crítico (Eco, 1992: 36) que, num processo de colocação de hipóteses, de confirmação e/ou derrogação de expectativas, num jogo de recolha e de associação

¹⁷⁶ Saliente-se que Luís Vaz de Camões, bem como alguns dos autores já mencionados fazem parte dos programas de Língua Portuguesa e/ou de Português correspondentes ao terceiro ciclo do ensino básico e ao ensino secundário, respectivamente.

¹⁷⁷ Para Glória Bastos, os provérbios representam uma síntese de uma sabedoria secular que se transmite oralmente de geração em geração, encerrando em si conceitos como a verdade e a atemporalidade «(...) o provérbio sedimenta no seu corpo textual uma determinada visão do mundo. Filtra a essência das coisas e dos actos, num conjunto de verdades aceites pela comunidade (Bastos, 1999: 107). Para uma abordagem mais aprofundada relativamente a esta temática, cf. Glória Bastos (1999: 106-110).

de pistas desvendará (ou não) o ‘mistério’, assumindo quase um papel de demiurgo na (re) construção, na (re) criação do universo textual.

Recordemos a obra *O gorro vermelho* (Saldanha, 2002b) e todos os indícios que parecem associar o Senhor Guará ao lobisomem, bem como as pistas que nos levam a pensar que Sofia será alvo de algum tipo de violência. Num processo de conjugação de todas as peças do *puzzle*, a entidade leitora, recuperando as várias pistas fornecidas pelo narrador, poderá começar a crer que Sofia vai ser ‘atacada’ pelo Senhor Guará, expectativa que, nos últimos capítulos da intriga, parece ser defraudada, visto que o agressor se apresenta como um anónimo cidadão¹⁷⁸, cujo cão se chamava *Wolf*, reminiscência notória ao conto *O Capuchinho Vermelho*, mantendo-se, todavia, o mistério em torno do Senhor Guará.

Curioso é também quer o mistério à volta do conteúdo da conversação entre Afonso e Reinaldo, em *A princesa e o sapo* (Saldanha, 2004a), sugestivo, por um lado, da cumplicidade existente entre eles e, por outro, promotor de um olhar atento e descodificador por parte do leitor¹⁷⁹, quer o desafio cinematográfico que é colocado a esta mesma entidade, em *Nem pato, nem cisne* (Saldanha, 2003a: 35) «É um filme em que aquele actor que é mesmo engraçado vai para uma cidade fazer não sei o quê, e todos os dias se passa a mesma coisa.» Calculamos que, perante esta frase, a curiosidade e o espírito de descoberta do leitor ficarão espicaçados e em efervescente ebulição.

O contacto com estas narrativas parece envolver o sujeito receptor num clima de partilha de expectativas, de ditos e de não-ditos, de um *suspense* que se desenrola desde as primeiras às últimas páginas, como acontece em *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b), contribuindo, assim, para que assuma a sua faceta de sujeito cognoscente, capaz de concretizar o texto, enquanto objecto estético, nos múltiplos sentidos que ele encerra.

Com efeito, o acto de leitura da obra supramencionada passará, no nosso entender, pela recolha de pistas e de indícios que o texto vai semeando ao longo dos seus períodos e parágrafos. Um leitor ingénuo poderá pensar que, ao embrenhar-se na floresta das palavras e dos símbolos, invadi-lo-á um sentimento de desorientação mas, da mesma forma que Teseu, herói lendário, teve a ajuda de Ariadne, também o texto, no meio do intenso nevoeiro textual, parece ter luzes que o leitor, na sua errância interpretativa, deve captar e seguir.

As palavras, os silêncios, as acções de Maria, subtilmente sugeridas, convidam a actividade criativa e construtora do leitor e parecem funcionar como semáforos que iluminarão o bosque de intensa neblina.

¹⁷⁸ Agressor que quase se denuncia no momento em que diz «E deitaram aquelas árvores todas abaixo (...) Olha à volta. – Já não se pode uma pessoa escond...abrigar. O parque já não é o que era.» (Saldanha, 2002b: 73).

¹⁷⁹ «(...) não te esqueças do combinado!» (Saldanha, 2004a: 24); «(...) e o Afonso ia seguir-lhe o conselho: fazer o favor que ele lhe tinha pedido. Não custava nada. E de certeza que ia resultar.» (Saldanha, 2004a: 105).

A entidade leitora é, desta feita, desafiada, num processo de cooperação interpretativa, a juntar as várias pistas (Saldanha, 2003b: 10,11,16,19,32,35,42,43,45, 61,63, 92,97,98,101) que parecem apresentar Maria como a desencadeadora de todos os pressentimentos de perigo iminente de Dulce, como a ‘culpada’ de todo o seu mal-estar e de todos os seus acidentes, embora tal constatação nunca seja enunciada, mas discretamente aludida.

«Quase iria jurar que alguém a tinha empurrado. Ia a descer as escadas do prédio. No escuro __ a lâmpada no patamar seguinte estava fundida __ sentiu uma pressão entre as omoplatas e uma espécie de joelhada na dobra das pernas. Mas a Maria vinha atrás dela e não tinha visto nada nem ninguém.» (Saldanha, 2003b: 11)

Desempenhando a função de detective, o leitor apreenderá, possivelmente, o segundo sentido das palavras que Maria dirige ao irmão, após ter sido encontrada uma lasca de vidro no bolo de chocolate que ela tinha confeccionado «Não comas bolo de chocolate, ouviste? Se quiseres mais alguma coisa, vai buscar um pacote de bolachas. Não comas bolo. Estás proibido. Ouviste?» (Saldanha, 2003b: 32).

Efectivamente, são vários os indícios que o texto nos deixa e a instância leitora, tal como Teseu fora ajudado no labirinto do Minotauro, segue as pistas que reiteram não só a sensação de Dulce em ser perseguida (Saldanha, 2003b: 10), a sua sensação de perigo iminente (Saldanha, 2003b: 35), como também os sinais que confirmam as suas tonturas, implicitamente associadas a uma tisana que Maria lhe preparava todas as noites (Saldanha, 2003b: 16), mistério que um leitor atento desvendará se associar o desaparecimento dos sedativos na farmácia ao pó fino e branco com que Maria salpicava as folhas da erva-cidreira (Saldanha, 2003b: 45). No entanto, a atmosfera de *suspense* adensa-se, no final da diegese, quando uma nova Maria parece arrepende-se de algo que tinha preparado e que o leitor sabe estar relacionado com a botija de gás e com o forno.

«(...) [A Dulce] dirige-se para o fogão com o tabuleiro. A Maria é mesmo boa menina. Ligou a nova botija de gás, como a Dulce lhe pediu. (...) A Dulce baixa-se e acende um fósforo para ligar o forno.» (Saldanha, 2003b: 98); «Agarrando o telemóvel com força, a Maria encosta-se ao penedo e deixa-se escorregar até ao chão. (...) A Maria sente as pernas a tremer e um calor na cabeça, como se fosse a Dulce». (Saldanha, 2003b: 101)

Na nossa opinião, um leitor de palato fino (Eco, 2003), pela apreensão de todos estes indícios, terá a possibilidade de acompanhar e de partilhar com Maria todo o seu processo de revolta, de ódio e de arrependimento que culminará num amadurecimento pessoal e na aceitação de si e do outro.

É este ambiente expectante que Ana Saldanha nos proporciona, um universo polvilhado, em determinados momentos, pelo cómico e por notas humorísticas, explicitadas, por exemplo, nas anedotas e nos comentários de Joel (Saldanha, 2002b: 11,62,74); nas tentativas de Sofia em falar francês (Saldanha, 2002b: 47); nas de Eugénio, em falar inglês (Saldanha, 2003a: 70); na dificuldade de Regina em proferir correctamente o vocábulo *demites-te* (Saldanha, 2004a: 94,96,98), num hilariante momento revelador de um cómico quer de carácter, quer de situação. Aliás, os nomes próprios que retratam os habitantes de Pereiró da Serra parecem-nos muito sugestivos: Jaime da Rola (Saldanha, 2003b: 88), Fino da Lula (Saldanha, 2003b: 89), «(...) neta do Tone da Zira da Zefa (...)» (Saldanha, 2003b: 53), alguns deles promotores de audíveis jogos rimáticos e melódicos.

Na realidade, estas pinceladas promotoras da diversão e do riso são sugeridas, de igual forma, em *Nem pato, nem cisne* (Saldanha, 2003a: 16,46,51), em *A princesa e o sapo* (Saldanha, 2004a: 30) e em *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b: 87), momentos diegéticos que passam pelos malentendidos suscitados em torno do carácter polissémico da palavra terminal «E tenho de mudar de terminal!» (Saldanha, 2003a: 46), «A prima Natália não tem uma doença terminal, filho.» (Saldanha, 2003a: 46); pelas palavras do avô de Eugénio, «Os defeitos dos outros, Eugénio, não são da nossa conta. Tu ouves-me a criticar aquele meu colaborador do compêndio de biologia? Não ouves, pois não? E olha que ele era uma verdadeira besta. Um camelo.» (Saldanha, 2003a: 51); pela situação criada entre a professora Luísa e Joaquina (Saldanha, 2004a: 30); pela descrição, bastante elucidativa, de Zulmira quando começou a engordar «Resultado: engordei, inchei como um balão, fiquei uma balofa, uma baleia, uma barrica.» (Saldanha, 2003b: 87), entre outras situações reveladoras de um universo que sabe, também, ‘divertir’.

No nosso entender, estes momentos mais descontraídos contribuem para captar a atenção da instância leitora, bem como a linguagem viva¹⁸⁰ e coloquial das personagens, as marcas de gíria (e outras mesmo de calão) que consolidam, ainda mais, a parceria texto/leitor: «Que seca!» (Saldanha, 2002a: 30; Saldanha, 2003b: 31; Saldanha, 2004a: 14); «É uma seca de todo o tamanho.» (Saldanha, 2002a: 73); «Ela está mas é com uma grande farda.» (Saldanha, 2002a: 99); «Os animais também enfardam, como as pessoas. Por falar nisso, só gostava que tivesses visto a Lulu a aviar o frango assado ontem à noite!» (Saldanha, 2002a: 64); «Se é para me andares sempre a atirar à cara» (Saldanha, 2004a: 11); «Ela embirra comigo (...) Tomou-me de ponta» (Saldanha, 2004a: 13); «Viram-me aquele camelo?!» (Saldanha, 2004a: 49); «Para que estás com essas palermices, ó Sapo?» (Saldanha, 2004a: 29); «(...) Anda lá, apressa-te, ó lesma, se queres vir comigo.» (Saldanha, 2004a: 78); «Mandava a Diana dar uma volta.»

¹⁸⁰ A discussão familiar em *Um espelho só meu* (Saldanha, 2002a: 56-60) é de tal forma dinâmica que a instância leitora poderá ter a sensação de que está dentro do texto, naquela mesma cozinha a ouvir, às escondidas, a conversa, como se de um visitante (não) convidado se tratasse.

(Saldanha, 2004a: 83); «Mete-me um nojo!» (Saldanha, 2004a: 87); «Que chatice!» (Saldanha, 2003b: 32) representam alguns dos exemplos que não esgotam, como é evidente, todas as ocorrências textuais.

Na sua demanda, a entidade leitora encontrará, também, um registo de língua popular, de forma mais vincada na obra *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b). Com efeito, pensamos que ao assistir às intervenções de Ramiro e às do seu compadre, dependendo dos seus quadros de referência, o riso poderá apresentar-se como nota dominante «Ó Micas, bota aí mais uma pinga.» (Saldanha, 2003b: 66); «(...) Se botar carne naqueles ossos» (Saldanha, 2003b: 67); «Assuban aqui pró carro do meu compadre (...)»(Saldanha, 2003b: 85) e «(...) esta máquina tem atracção às quatro rodas (...)»(Saldanha, 2003b: 89).

Todas estas estratégias retórico-discursivas, estes jogos incitadores de uma maior cooperação interpretativa por parte do leitor na constituição textual passarão, de igual modo, pela captação das alterações efectuadas ao nível da ordem temporal, uma vez que Ana Saldanha não apresenta, muitas vezes, os acontecimentos obedecendo a uma linha cronológica linear, bem pelo contrário. A autora recorre a algumas técnicas de organização do tempo do discurso, anacronias: as analepses (alterações da ordem temporal) e anisocronias: as elipses e os sumários ou resumos (reduções da ordem temporal).

As analepses, movimentos temporais retrospectivos, servem diferentes objectivos, pois ora são utilizadas «(...) cuando es preciso explicar los antecedentes de determinados acontecimientos o el origen de nuevos personajes.» (Colomer, 1998: 264), ora implicam pequenos retrocessos narrativos para explicar episódios que se produziram em simultâneo. A este respeito, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1994: 30) acrescentam que as analepses decorrem «(...) não raro de um impulso de activação da memória de uma personagem (...).

Através desta estratégia de organização do tempo do discurso podemos consolidar, na nossa perspectiva, o conhecimento que temos acerca das personagens e perceber, de forma mais aprofundada, o seu universo íntimo e a forma como se movimentam no microcosmos social que as envolve.

Os momentos analépticos surgem na obra *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b) num movimento inverso ao da viagem de Maria e de João, pois à medida que os dois irmãos se deslocavam da cidade para Pereiró da Serra (num movimento projectivo), Maria recordava vários episódios da sua vida familiar (num movimento retrospectivo).

De facto, são as suas lembranças (Saldanha, 2003b: 48-49,65-66,69,78) que ajudam o leitor a perceber, por exemplo, a revolta que sente na casa de Dulce quando esta última aparece imersa numa atmosfera de sensibilidade e de preocupação maternas parecendo, deste modo, não justificar o ódio de Maria. No entanto, as reminiscências de um passado longe do lar, envolto pelo sofrimento, parece explicar os medos e as resistências da protagonista. Estes recuos temporais assumem-se como cruciais para entendermos a origem dos dois irmãos e a sua

presença na casa de alguém que, aparentemente, lhes era estranho e mesmo hostil, no caso específico de Maria.

Ainda em relação a esta mesma obra, o movimento de retrocesso, ocorrido quando Maria chega a casa do pai, pode explicar o problema de anorexia que parecia afectá-la, uma vez que pela sua memória somos também levados a recordar uma conversa que tivera com Zulmira (Saldanha, 2003b: 86-87).

Continuando a nossa jornada pelas encruzilhadas da fragmentação narrativa, chegamos à obra *A princesa e o sapo* (Saldanha, 2004a), na qual a referida fragmentação nos parece bastante marcada, uma vez que momentos presentes e momentos passados surgem aos nossos olhos num processo de teias que se cruzam, em efectivos e constantes movimentos de vai e vem.

Neste texto, assistimos a movimentos de recuo em direcção ao passado, mais ou menos longos, visto que, depois de nos ser apresentada a protagonista Diana a tentar dormir numa tenda (Saldanha, 2004a: 9), vamos percebendo paulatinamente onde é que ela parecia estar, como chegou a esse local, com quem estava, entre outros aspectos de importância indiscutível para a sua caracterização. É, deste modo, explicitado que Diana ia passar uma semana a acampar (Saldanha, 2004a: 13) e já, em Fornos de Lontano, local escolhido para o efeito, ela recorda a manhã desse dia quer em casa (Saldanha, 2004a: 10), quer na escola (Saldanha, 2004a: 19-25); a viagem de autocarro (Saldanha, 2004a: 27); a montagem das tendas, a que assistira, (Saldanha, 2004a: 36) e o jogo à volta da fogueira imaginária (Saldanha, 2004a: 52). Estas passagens diegéticas ajudam a alicerçar a personalidade de Diana no egocentrismo e no sentimento de a todos ser superior. Aliás, esta sua postura altiva e pretensiosa já parecia marcar a sua personalidade quando era ainda uma criança de cinco anos.

As analepses (Saldanha, 2004a: 63,69) que remontam à sua infância são interrompidas (Saldanha, 2004a: 65) pelo regresso ao tempo presente e à escola onde dormia (ou tentava dormir), juntamente com os outros alunos, após o eclodir de uma tempestade que os impediu de se manterem nas tendas.

Na nossa opinião, estas oscilações passado/presente elucidam-nos, também, no que respeita às alterações verificadas na postura de Afonso em relação a Diana. No passado, ela era a sua princesa (Saldanha, 2004a: 73) para se transformar, no presente, numa menina de feições sem cor (Saldanha, 2004a: 73). O comportamento indiferente de Afonso poderá ser apreendido ainda de forma mais eficaz, se recorrermos à analepse (Saldanha, 2004a: 82) onde nos é revelado o episódio em que Afonso ouve uma conversa telefónica, na qual Diana tecia considerações pouco elegantes a seu respeito (Saldanha, 2004a: 87). Assim, estas anacronias permitem-nos entender a alteração operada em Afonso, bem como o facto de Diana ser alvo de troça na escola (Saldanha, 2004a: 79), devido às suas atitudes.

Da mesma forma, na narrativa *O gorro vermelho* (Saldanha, 2002b), estes movimentos retrospectivos ajudam-nos a perceber quer a forte ligação de amizade e de cumplicidade entre Joel e Sofia, pois é através de um movimento de retrocesso narrativo que a menina explica à mãe os motivos do seu atraso por causa do amigo (Saldanha, 2002b: 31,33-38), quer o ambiente de (aparente) boa vizinhança entre a família de Sofia e a de Dona Rosário, uma vez que Carolina e Zé a convidaram, assim como ao seu marido, para assistir à prova de natação da filha «Foi a um sábado» (Saldanha, 2002b: 21). Inegavelmente relevante, julgamos nós, parece ser a analepse que nos reenvia para o dia em que Sofia e Carolina fizeram a limpeza ao ‘sótão’ na casa da avó, espaço este envolto em mistérios e segredos escondidos em caixas e malas que Sofia abre, acabando por encontrar inúmeros objectos-relíquias, entre os quais o gorro vermelho (Saldanha, 2002b: 52-54), objecto envolto numa carga simbólica e que constitui o próprio título da obra. Para salientar o ambiente familiar de Sofia imerso numa teia de segurança afectiva, é-nos narrada a viagem a Marrocos, mais uma vez, através de uma micronarrativa de carácter analéptico, viagem que serve também para, no nosso entender, retratar e realçar a ingenuidade da protagonista (Saldanha, 2002b: 45-50).

Os exemplos de analepses não se esgotam nestas referências, todavia, o nosso objectivo era o de tentar demonstrar que esta estratégia não deve ser encarada unicamente na sua dimensão formal, uma vez que contribui para um aprofundamento da narrativa de um ponto de vista semântico ou mesmo para aumentar o clima de *suspense*, como ocorre em *O gorro vermelho* (Saldanha, 2002b: 82-84) quando, num momento de clímax, se apela, num jogo de recuo temporal, a uma anedota de Joel.

Esta reconstrução fragmentária da diegese não se limita a momentos de retrocesso narrativo, incluindo, também, momentos de antecipação, como acontece na obra *Nem pato, nem cisne*, pela descrição do sonho de Eugénio (Saldanha, 2003a: 85), prenúncio da sua futura aventura.

A própria apresentação gráfica da narrativa, bem como a forma como está organizada ajuda o leitor a perceber que há uma ruptura na linearidade cronológica, pois, normalmente, quando há uma analepse, muda-se de capítulo¹⁸¹ ou evidencia-se, na mancha gráfica, um espaço branco¹⁸² que avisa o leitor de um novo recuo temporal.

¹⁸¹ Algumas considerações se impõem relativamente aos títulos dos capítulos. A sua inclusão, no entender de Teresa Colomer (1998: 261), revela que os autores têm consciência da complexificação do processo de leitura e, por essa razão, buscam recursos que ajudam o leitor na gestão da informação transmitida. (Colomer, 1998:261). Aliás, o narrador situa-se «(...) en un espacio de juego literario en el que también participa el lector.» (Colomer, 1998: 263). Na nossa perspectiva, os títulos dos capítulos servem objectivos diversos: em *Nem pato, nem cisne* (Saldanha, 2003a) realçam, por exemplo, a marca de alteridade física de Eugénio «Cenoura e Fanta» (Saldanha, 2003a: 19) e salientam a diferença de aparência entre este e as irmãs «Barro e porcelana» (Saldanha, 2003a: 31). Os títulos podem funcionar, ainda, como uma espécie de palavra-chave, posteriormente recuperada no corpo do respectivo capítulo (Saldanha, 2003a: 21,25), (Saldanha, 2002a: 39-41, 51-57); podem retomar objectos diegéticos centrais no capítulo «Gorro vermelho» (Saldanha, 2002b: 51), «Cesto de Marrocos» (Saldanha, 2002b: 39), podendo funcionar como uma espécie de mote narrativo (Saldanha, 2002b: 9). Em *O gorro vermelho*, os títulos parecem (1) ajudar a caracterizar as personagens (neste caso, Sofia) «Inocências turísticas» (Saldanha, 2002b: 45), (2) salientar a preocupação materna de Carolina «Pelo parque não» (Saldanha, 2002b: 59) ou a teimosia de Sofia «Pelo parque sim» (Saldanha, 2002b: 65),

Na verdade, a narrativa infanto-juvenil sofreu alguns processos de complexificação ao nível da enunciação discursiva que exigem uma maior intervenção por parte da instância receptora e que passam, também, pela detecção de elipses e de resumos.

As elipses imprimem à narrativa um maior dinamismo, uma maior velocidade, visto que são suprimidos alguns lapsos temporais, passíveis de serem apreendidos em função de todo o contexto diegético envolvente¹⁸³. Em *Um espelho só meu*, depois de Clara pedir a pastilha a Quim Zé (Saldanha, 2002a: 101), parece ocorrer um vazio que o leitor facilmente compreenderá quando se depara com Clara numa cama de hospital (Saldanha, 2002a: 101-104).

De igual modo, em *O gorro vermelho*, entre o fim do capítulo 10 e o início do capítulo 11 (Saldanha, 2002b: 70-71), o leitor parece ficar com a sensação de que as intervenções anteriores de Sofia, não explicitadas, forneceram demasiadas informações ao anónimo homem do parque.

O mesmo vazio discursivo está implícito em *Uma casa muito doce* quando, após se ter referido que Maria era muito boa aluna a Ciências, nos deparamos com os dois irmãos, no comboio, de regresso a casa do pai, comentando um acidente que ocorrera no colégio (Saldanha, 2003b: 61), acidente que posteriormente aparece associado, sob a forma de indício, a um descuido com fósforos no laboratório de Química (Saldanha, 2003b: 63). A técnica semelhante

(3) sintetizar momentos diegéticos fulcrais «Dança pesadona» (Saldanha, 2002b: 83), entre outros aspectos. Por sua vez, os títulos em *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b) parecem indiciar simbolicamente a fragmentação do eu de Maria «Estilhaços» (Saldanha, 2003b: 9), embora se associem, também, aos pedaços de vidro encontrados no bolo de chocolate; podem, de igual modo, realçar o lado maternal de Dulce (Saldanha, 2003b: 71) «Com amor e chocolate»; a dicotomia espaço cidadão/espaço rural «A cidade e as serras» (Saldanha, 2003b: 83) ou aparecer associados a uma expressão popular «O carro à frente dos bois» (Saldanha, 2003b: 47), posteriormente incluída no corpo textual (Saldanha, 2003b: 54). Em *Um espelho só meu*, um dos títulos, apenas para darmos um exemplo, parece alertar o leitor para a cumplicidade existente entre Clara e Inês «Gémeas» (Saldanha, 2002a: 83).

Na verdade, segundo Sara Reis da Silva (2005b: 2), o leitor terá «(...) de saber esperar, com paciência e persistência, até um momento mais ou menos avançado da diegese para entender amplamente o sentido do elemento paratextual em questão.»

Ainda em relação a estes peritextos (paratextos dentro do livro) cf. Gemma Lluch (1998: 86-90) e Pedro Cerrillo (2006: 40). Realçamos apenas que para Gemma Lluch, a obra adquire identidade a partir do título (Lluch, 1998: 87).

Os títulos funcionam como portas de entrada nos capítulos, parecendo-nos importante uma pequena anotação para evidenciarmos que as mudanças entre estes últimos não nos parecem ser feitas aleatoriamente.

Na realidade, os capítulos podem ligar-se pela retoma de sequências frásicas que exprimem uma mesma ideia (Saldanha, 2003a: 18-19), (Saldanha, 2004a: 42-43), (Saldanha, 2003b: 33-35), (Saldanha, 2002b: 26-27) (embora neste último caso os referentes sejam diferentes) ou podem ocorrer mudanças de capítulo coincidentes com alterações ao nível do cenário narrativo (Saldanha, 2003a: 41,49), (Saldanha, 2004a: 58-59), (Saldanha, 2002a: 70-71), (Saldanha, 2003b: 46-47), somente para referirmos algumas possibilidades que parecem conferir aos textos, apesar da delimitação em capítulos/secções, unidade narrativa.

¹⁸² Apesar de os espaços em branco, tipograficamente marcados, alertarem, muitas vezes, o leitor para uma alteração ao nível da organização do tempo do discurso, eles não se resumem a semáforos de aviso que, imediatamente, associamos a um movimento analéptico. Eles podem indiciar a intervenção de uma nova personagem (Saldanha, 2003a: 24); marcar a mudança de cenário (Saldanha, 2003a: 55), (Saldanha, 2003b: 31,39); a passagem dos minutos (Saldanha, 2003a:92); representar um ponto fulcral de *suspense* (Saldanha, 2003a:97), podendo, ainda, servir para relatar acontecimentos em simultâneo, como acontece quer em *O gorro vermelho* (Saldanha, 2002b) quando no momento em que Sofia está a ser atacada, nos é evidenciada a preocupação de Carolina (Saldanha, 2002b: 85-89), quer em *Uma casa muito doce*, quando assistimos a um emaranhado e confuso cenário de conversas telefónicas cruzadas (Saldanha, 2003b: 95-102).

¹⁸³ Cf. Reis & Lopes (1994: 119-121).

assistimos quando deixamos de encontrar Maria em Pereiró da Serra (capítulo 8) e vamos partilhar, no capítulo seguinte, momentos de intimidade familiar em casa de Dulce, onde se encontravam Aurora, as amigas de Dulce e o seu vizinho Adelino, incrementando, mais uma vez, a participação do leitor no preenchimento deste movimento elíptico.

Esta cooperação de um potencial leitor na urdidura dos fios diegéticos, é também solicitada quando, na narrativa *Nem pato, nem cisne* (Saldanha, 2003a), partilhamos com Eugénio a sua aventura solitária na Irlanda (capítulo 9) para, páginas depois, o encontrarmos no lar, de visita à prima Natália, a contar as peripécias da sua viagem (Saldanha, 2003a: 108), tendo ocorrido o mesmo processo de economia narrativa antes da sua viagem, quando o encontrámos a tomar o pequeno-almoço com a família para um parágrafo depois já estarmos a viajar com ele de avião, a caminho da Irlanda (Saldanha, 2003a: 65).

Esta noção de imprimir à narrativa um maior dinamismo, de promover um avanço na apresentação dos eventos é sugerida pelos resumos ou sumários¹⁸⁴. Esta técnica de organização do tempo do discurso pode ter como intuito resumir, por exemplo, determinados períodos da vida, como acontece em *A princesa e o sapo*, «Há dez anos que Diana conhece o Sapo, há dez anos que lhe atura as asneiras, as tolices, os hábitos irritantes.» (Saldanha, 2004a:63).¹⁸⁵

Na nossa opinião, todas estas estratégias textuais e linguísticas cujas cores e texturas temos apresentado ao longo deste capítulo parecem exigir que o leitor se desprenda de um papel passivo para assumir uma faceta dinâmica e cooperante na concretização dos múltiplos sentidos que o texto liberta, apelando a uma liberdade semiótica respeitadora da ontologia textual. Aliás, consideramos que na narrativa *Um espelho só meu* (Saldanha, 2002a) há uma clara explicitação do pacto narrativo, pois assistimos a uma intervenção da autora que se dirige a um ‘tu’ e que o interpela, no sentido de escolher um dos finais propostos (que aliás começam da mesma forma) colocando-se, deste modo, ao seu lado no jogo literário e recordando-lhe que tem perante si um objecto construído socialmente.¹⁸⁶

«Se preferes um final feliz, salta para o capítulo 9, «A chover lá fora». Mas talvez prefiras saber o que poderia ter acontecido à Clara, se ela continuasse a precisar dos outros como espelho. Nesse caso, lê o capítulo 8, «Ondas e marés». Ou então, lê os dois finais e escolhe o que mais te agrada. Com um ou outro final, espero que gostes da história!» (Saldanha, 2002a: 93)

¹⁸⁴ « (...) toda a forma de resumo da história, de tal modo que o tempo desta aparece reduzido, no discurso, a um lapso durativo sensivelmente menor do que aquele que a sua ocorrência exigiria.» (Reis & Lopes, 1994: 397).

¹⁸⁵ Julgamos que nesta sequência frásica se vislumbra também um discurso elíptico.

¹⁸⁶ A propósito do pacto narrativo, cf. Teresa Colomer (1998: 291-299).

Esta possibilidade de escolha em *Um espelho só meu*, tal como o final aberto noutras narrativas são evidentes apelos à instância leitora, pensamento este que parece ser o de Teresa Colomer quando alega que «(...) los finales abiertos son cada vez más numerosos porque suman (...) un segundo propósito: el de ceder la última palabra al lector en el juego literario emprendido (Colomer, 1998: 234). Na perspectiva da mesma autora, o aumento dos finais abertos relaciona-se também com o facto de se pretender mostrar uma realidade mais complexa, na qual quase nada se soluciona totalmente ou em definitivo (Colomer, 1998: 233).¹⁸⁷

Não menos solicitadores do olhar do leitor são os próprios títulos¹⁸⁸ das obras que, pela sua expressividade, funcionam como verdadeiros passaportes (Silva, 2005b: 2), convidando o leitor a ingressar nos mundos literários do passado que temos vindo a visitar ao longo desta dissertação (cf. capítulo III, em particular), títulos que, no caso específico das obras em estudo, podem, de igual forma, funcionar como orientações de leitura com incidências semânticas e pragmáticas (Reis & Lopes, 1994: 418).

Supomos que esta viagem por algumas das estratégias retórico-discursivas utilizadas denota que o leitor, tal como vimos no ponto 2.1 do capítulo I do presente trabalho, é uma entidade imprescindível à concretização plena do objecto estético.

Síntese do capítulo:

Depois desta incursão pelas estratégias que, na nossa perspectiva, solicitaram, num acto de leitura partilhada, a cooperação interpretativa do leitor, nas suas múltiplas facetas, as de reconhecimento, as de preenchimento, as de interrelação de conhecimentos, as de apelo a uma memória literária e cultural, tentaremos evidenciar, no próximo capítulo, os ecos intertextuais que se ouvem em Ana Saldanha, motivados pela (re)visita que empreende a um universo mítico passado.

Optamos por fazê-lo através de uma leitura imagético-simbólica, seguindo o tópico da viagem que iremos encarar do ponto de vista metafórico, enquanto ritual iniciático.

Será nosso intuito vislumbrar as imagens arquetípicas e os símbolos que apareciam nos contos do passado e os que, mesmo com algumas diferenças, são retomados num presente adaptado a uma nova sociedade.

¹⁸⁷ Na verdade, estes desenlaces abertos estão também relacionados com a ambiguidade subjacente ao jogo literário.

Pensamos que os finais das narrativas em análise podem ser considerados abertos, uma vez que o percurso vital das personagens e o seu processo de amadurecimento ou está numa fase iniciática (Saldanha, 2003a, 2002b, 2003b) ou ainda não teve o seu início (Saldanha, 2002a, 2004a), precisando, deste modo, de ser desencadeado o processo de busca identitária.

¹⁸⁸ Cf. Reis & Lopes (1994: 415-418).

A demanda que iremos encetar será à luz dos quatro elementos de Bachelard: a água, a terra, o ar e o fogo (Bachelard, 1979,1989,1990), tendo em conta quer os símbolos ascensionais de que nos fala Gilbert Durand (1984), quer a viagem arquetípica em direcção ao Centro de Mircea Eliade (s/d, 2000a, 2004), reiterando a necessidade de uma aproximação ao Alto para a reabilitação do Cosmos e para a abolição do Caos, num mito do eterno retorno.

Decidimos desenvolver estes apontamentos para leituras simbólicas e antropológicas com o objectivo de demonstrar, mais uma vez, o carácter polissémico do texto literário que deixa continuamente em aberto novas possibilidades interpretativas. De facto, uma leitura à luz do imaginário permitirá, julgamos nós, uma reabilitação da imaginação e dos processos de simbolização que constituirão a pedra de toque para a expansão das potencialidades significativas do objecto artístico. Através destas leituras possíveis, o mundo amplificar-se-á e o lado desconhecido, escondido poderá (des)ocultar-se, fomentando uma nova e mais enriquecedora visão do Cosmos.

Capítulo VI

Apontamentos para leituras simbólicas e antropológicas

«C'est un non-sens que de prétendre étudier objectivement l'imagination (...).» (Bachelard, 1960 : 46)

«Par l'imagination nous abandonons le cours ordinaire des choses (...) Imaginer c'est s'absenter, c'est s'élancer vers une vie nouvelle.» (Bachelard, 1990: 10)

1- Símbolo... a ponte entre o Homem e o Cosmos

«La pensée symbolique (...) est consubstantielle à l'être humain (...).» (Eliade, 1952 : 13)

Ao longo deste capítulo é nosso intuito delinear/sugerir alguns percursos de leituras à luz de uma análise desconstrutiva e imaginária. Partindo da constatação de que o texto, enquanto objecto estético, partilha uma dimensão plurissignificativa e pluri-isotópica, tentaremos demonstrar que a entidade leitora, assumindo a sua faceta crítica e cooperante, interagirá com o texto de forma a actualizar os seus múltiplos códigos, denunciando uma atitude de aceitação de protocolos de leitura com um universo imagético-simbólico.

Uma leitura à luz do imaginário incitará a entidade leitora a desvendar universos paralelos, plurais; a aceder a um mundo que não é dito, mas sugerido; a mergulhar nas profundezas dos lexemas e a descobrir sentidos outros que o próprio texto convoca, fazendo aparecer um *mundo* até então *desconhecido*.

É a imaginação que nos leva a um entendimento da linguagem em liberdade, pois, quando esta faculdade ocorre, uma imagem ocasional despoleta uma explosão de outras imagens¹⁸⁹, levando o sujeito a evadir-se numa esfera de múltiplas (re)criações, mas não num mundo de fantasias ou de delírios. Pela imaginação, as imagens¹⁹⁰ percebidas pelos sentidos sofrem um processo de *deformação* (Bachelard, 1990:7), induzindo o sujeito (entidade leitora) a pensar para além do universo consciente, a escapar a uma percepção ordinária do mundo empírico e histórico-factual, visto que, tal como afirma Bruno Duborgel (1992: 309), através da imaginação, o mundo amplifica-se, assumindo, deste modo, um poder demiúrgico (Duborgel: 1992: 295).

Na verdade, as imagens vão adquirir força graças à sua natureza simbólica e é o imaginário que nos remete para esta esfera promotora de significação (Wunenburger & Araújo, 2003: 23).

O imaginário reportar-se-á a uma faculdade hermenêutica de interpretação de símbolos que obrigará a uma postura interventiva e crítica por parte do leitor, incentivando-o a olhar o mundo de uma forma mais enriquecedora. É pelo imaginário que a polissemia do texto se expande e que as suas leituras simbólicas são desveladas¹⁹¹. O imaginário obriga o leitor a

¹⁸⁹ Cf. Bachelard (1990:7).

¹⁹⁰ Hélder Godinho (2003: 144) realça que as imagens vão adquirir coerência através do jogo do universo imaginário. Devido a este jogo, as imagens abrem-se para um excesso de sentido e a obra abre-se ao lugar-outro «(...) que a torna lugar de «aparecimento» da dimensão estética e, no caso da obra literária, a torna literária.»

¹⁹¹ Cf. Jean-Jacques Wunenburger e Alberto Filipe Araújo quando abordam a filosofia da linguagem e das obras literárias de Paul Ricoeur (2003 : 29-31).

descobrir de uma forma implícita a emergência de valores antropológicos que estão presentes na memória e que fazem parte da própria essência humana, uma vez que, como evidencia Gilbert Durand (1995: 55), o *homo sapiens* é um *animal symbolicum*.

Os símbolos expressam, com efeito, a forma como o Homem se relaciona com o Cosmos, denunciando-se como partes integrantes da totalidade cósmica que ele tenta interpretar. O mundo fala ao Homem, mas para que este compreenda a sua linguagem e elimine a opacidade que ele comporta deverá decifrar os seus símbolos (Eliade, 1963: 174).

Efectivamente, através de processos de simbolização, o Homem, e no âmbito da descodificação de textos literários, a entidade leitora vai expandir as potencialidades significativas do objecto estético¹⁹². É pela sua natureza ambígua, heterogénea, inesgotável¹⁹³, dinâmica e afectiva¹⁹⁴ que o símbolo remete para sentidos ausentes¹⁹⁵ e se apresenta como gerador de ambivalências e polissemias, permitindo a liberdade criadora de sentidos, um prolongamento do sentido primitivo, fazendo aparecer um *sentido secreto* (Durand, 1995: 12)¹⁹⁶.

Esta dinâmica misteriosa e enigmática do símbolo é apontada por Claude-Gilbert Dubois (2005: 332) quando alega que «il y a dans tout symbole une part d'énigme ou, en tout cas, de polysémie, et la nécessité de briser en quelque part le parcours de surface pour entrer dans les profondeurs du sens.» É precisamente ao nível desta estrutura profunda que o símbolo se ramifica e nos permite aceder a uma hermenêutica sensorial, sinestésica e cinestésica, espacial, cromática que nos desvenda leituras múltiplas, num universo aberto de constantes permutas e reabilitações de sentido.

É à luz do imaginário e de um universo simbólico que nós iremos entender a deslocação dos protagonistas das obras em estudo como uma demanda, como um rito iniciático de maturação pessoal em direcção a um centro, a um Cosmos regenerador e unificador do eu; é o entendimento do símbolo enquanto acumulador isotópico de múltiplos sentidos (Barbosa, 1995: 67) que nos permitirá entender a casa, em *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b), como berço protector; ler o comboio, enquanto mediador de revelações ou ainda, em *Nem pato, nem cisne* (Saldanha, 2003a), é o símbolo que nos possibilitará afirmar que Eugénio, para anular a sua aparente alteridade, receberá a acção purificadora e regeneradora da água e que a sua viagem de

¹⁹² Cf. Jean-Jacques Wunenburger (2005: 196, 202).

¹⁹³ Cf. Tzvetan Todorov (1980: 17).

¹⁹⁴ Cf. Chevalier & Gheerbrant (1994: 15-24).

¹⁹⁵ O imaginário promove, na nossa opinião, o jogo do fazer de conta de que as crianças gostam tanto. Nós fazemos como se, lemos X como sendo Y ou Z, originando não um, mas uma diversidade de imaginários.

¹⁹⁶ Luís Garagalza (2003: 91) realça, também, que o sentido não é dado directamente, mas acontece e realiza-se, de forma indirecta, na interpretação.

avião se assemelhará ao voo, inserindo-se, deste modo, num símbolo de ascensão de que nos fala Gilbert Durand (1984).

O desenterrar destes outros sentidos e destas outras visões só nos parece possível recorrendo ao imaginário, pois este permite-nos reabilitar de forma criadora a imaginação e os símbolos. O entendimento que nós fazemos destes universos enquanto simbólicos só é possível a partir do momento que, por um trabalho de interpretação, neles descobrimos um sentido indirecto (Todorov, 1980: 19).

Apraz-nos referir, neste momento, que os quatro elementos (Água, Ar, Terra e Fogo), que Bachelard (1990: 17) entendia como as hormonas da imaginação, serão por nós entendidos como essenciais no itinerário psicológico percorrido pelas personagens, sendo à luz destes elementos que sugeriremos uma visão antropológica dos símbolos.

Desta feita, através destes processos de simbolização, nós poderemos aceder por um lado a mundos paralelos e, por outro, poderemos compreender melhor o nosso mundo¹⁹⁷.

O imaginário postula, de facto, uma «(...) abrangência integradora de um olhar poliédrico e multiperspéctico, melhor ainda, de uma entrelaçada e diversificada rede de ‘modos de olhar e de ver’ (...)» (Araújo & Baptista, 2003: 14) e, na nossa opinião, esta organização de múltiplas faces, todas elas portadoras de significados e de afectividades simbólicas e rememorativas, enriquecem produtivamente as nossas formas de ler o mundo e de interagir com o outro.

Os apontamentos de leituras possíveis simbólicas e antropológicas que delinearemos ao longo deste capítulo possibilitam, na nossa perspectiva, afirmar a multivalência significativa dos textos e a sua capacidade de nos fazer ver outras ‘realidades’ de um outro modo, contribuindo para a consubstanciação de novas experiências semióticas e para uma perspectivação do imaginário enquanto dinamismo criador.

Face ao exposto, julgamos importante referir que, na nossa opinião, estes e outros textos estimulam, alimentam e desenvolvem a criatividade e a imaginação da entidade leitora, permitindo o acesso a uma esfera do imaginário e a um universo simbólico que o consubstancia.

¹⁹⁷ Esta parece ser também a perspectiva de Lucian Boia (1998 : 207) quando afirma que o imaginário marca as nossas ligações com o Universo, o desconhecido, o tempo e o espaço.

2- Práticas hermenêuticas

2.1- *Hansel e Gretel vs Uma casa muito doce*

2.1.1- À luz do imaginário... *Hansel e Gretel*: demanda sob a influência do fogo e da imagem arquetípica da mãe

Tal como já referimos num trabalho por nós publicado recentemente¹⁹⁸, os protagonistas dos dois textos que constituem o nosso objecto de análise empreendem uma viagem, embora o façam com objectivos um pouco diferentes. Ao passo que Maria¹⁹⁹ concretiza uma deslocação espiritual que tem como intuito primordial a unificação de um ser fragmentado e a consequente aceitação do Outro, Hansel e Gretel concretizam uma busca simbólica que, parecendo uma tentativa de compensação de uma falta material, se revela uma procura do conforto do seio materno, da paz e da harmonia que associamos à figura da mãe²⁰⁰, pois só este estado de plenitude permitirá uma evolução espiritual.

Para os dois heróis do conto dos Irmãos Grimm, a viagem concretiza-se, numa primeira fase, na deambulação pela floresta e, num segundo momento, na travessia do rio. A floresta assume-se como uma manifestação da vida, como o espaço ideal para a transcendência e para o encontro com o céu. É precisamente neste espaço envolvido pelo manto da noite, propícia à purificação do intelecto (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 474), que os dois irmãos iniciam o processo de evolução espiritual e de procura do aconchego da mãe.

Na primeira errância que empreendem no labirinto vegetal, eles são ajudados pela luz emanada do luar reflectida nas pedrinhas brancas que Hansel tinha deixado pelo caminho.

O simbolismo que as pedras encerram é bastante importante, pois elas associam-se quer ao arquétipo da mãe, quer ao elemento fogo, cuja significação ambivalente está bem marcada quer no conto de Grimm (Costa, 1992c), quer em *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b).

A pedra é vida e, no entender de Chevalier & Gheerbrant (1994: 511), ela é também um símbolo da Terra-Mãe, podendo ser associada ao fogo, o qual, nas suas entranhas, a torna quente, permitindo, assim, a consolidação da sua dureza. Esta materialidade da pedra poderá ser, supomos nós, amenizada pela luz do luar que nela se reflecte, no sentido em que parece ser simbolicamente suavizada pelo toque feminino da lua. É pois com a ajuda da luz da lua e do

¹⁹⁸ Cf. Campos & Azevedo (2006).

¹⁹⁹ É apenas na personagem feminina que nos vamos concentrar, pois considerarmos que João se assume somente como parceiro da irmã.

²⁰⁰ Talvez seja necessário realçar que, quando nos referimos à mãe, não aludimos a uma figura concreta, materializada corporeamente, mas a uma imagem arquetípica, denunciadora da feminilidade, do conforto, do amor e da protecção.

branco das pedras que Hansel e Gretel regressam a casa. Todavia, este regresso não poderia ser definitivo, uma vez que o branco é apenas a cor iniciadora. Para que esta cor se assumisse como «(...) a cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra (...) da teofania(...)» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 130) impunha-se ainda uma continuação da demanda, uma consolidação da força interior, um desejo sem mácula de união espiritual e de paz que se concretizaria no encontro simbólico com a mãe.

Desta forma, o segundo momento de permanência na floresta é mais prolongado, visto que as pedrinhas brancas deram lugar às migalhas de pão que, aliadas ao pássaro, se convertem nos elementos opostos ao regresso dos dois irmãos.

Efectivamente, ainda não estavam prontos para receber nem o alimento essencial (o pão), nem os benefícios catárticos do fogo que o pássaro transporta. Não podemos esquecer a força do Espírito Santo, a Terceira Pessoa da Santíssima Trindade, representada como uma pomba e como língua de fogo²⁰¹.

Assim, corroborando a intrínseca associação do fogo ao pássaro, vamos perceber que, numa primeira fase, o fogo oculta o caminho, dificulta a demanda para, posteriormente, desvendar não *o* caminho, mas *um* caminho, o mais difícil, mas também o mais gratificante, aquele que conduzirá ao centro, ao coração, ao amor, à harmonia inerente à imagem materna.

Segundo Eliade (2000a:33), «o caminho é árduo, semeado de perigos, porque é, efectivamente, um rito da passagem do profano ao sagrado; do efémero e do ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade.»

Neste rito de passagem, Hansel e Gretel são ajudados por um pássaro branco que, agora, os conduz a uma casa

«Quando acabou de cantar, o passarito bateu as asas e começou a voar à frente deles a indicar-lhes o caminho. Seguiram-no e encontraram uma casinha, no telhado da qual o pássaro pousou. (...) a casa era feita de pão com telhado de bolachas de chocolate e as janelas de açúcar cristalizado.» (Costa, 1992c: 35)

A presença reiterativa do pão remete-nos para o alimento essencial e este para o líquido nutricional primordial: o leite do seio materno. Assim, consideramos que esta casa de pão poderá indiciar um encontro, uma reconciliação com a figura feminina, no entanto, a necessidade de conforto da mãe afirma-se pela presença do seu contrário: uma figura malévola, uma bruxa. Esta revela a sua maldade, inicialmente dissimulada por uma efémera simpatia, quando obriga Gretel a fazer o trabalho doméstico e quando, assumindo uma faceta antropófaga, encerra Hansel numa porta com grades de ferro com o intuito de o comer. É

²⁰¹ «(...) Pour de nombreuses peuplades le feu est isomorphe de l'oiseau.» (Durand, 1984: 198). Segundo Cirlot (2000: 290-291, 303), os seres alados simbolizam a espiritualidade e o poder de sublimação, mas também se assumem como mensageiros e colaboradores do Homem.

através desta figura que se manifesta, mais uma vez, o fogo como veículo do mal. Os olhos vermelhos da bruxa não se associam, supomos nós, à vida, mas às trevas, tal como o fogo simboliza ora o BEM, ora o MAL.

Consideramos que a libertação final dos dois protagonistas passa quer pelo vermelho do fogo, quer pelo branco do cisne e das águas do rio. Gretel, representativa do poder feminino, consegue ascender à liberdade ajudada pelo fogo do forno, dentro do qual a bruxa é encerrada. De facto, o forno é «símbolo da mãe (...) mas também tem um sentido de pura gestação espiritual» (Cirlot, 2000: 175). É nesta etapa da demanda que os dois irmãos são ajudados pela mãe que os vai compensar com as pérolas e as pedras preciosas que encontram na casa da bruxa. Estas representam a materialidade de uma busca simbólica e a brancura e a luz que irradiam reflecte-se no rio que os dois irmãos têm de atravessar. Este último assume-se como o eixo cósmico que divide a floresta e era imperativo que ambos o transpusessem. A sua travessia é, parece-nos, um simbólico mergulho numa pia baptismal que só é possível pela intervenção do pato branco ou cisne (dependendo das versões do conto). Neste último concentram-se todos os tópicos que exerceram uma influência determinante no caminho de sublimação percorrido por Hansel e Gretel: a luz e o branco, o vermelho e o fogo. Não esqueçamos que Apolo, símbolo do sol e da luz, tinha «(...) uma mitra de ouro, uma lira e um carro puxado por cisnes.» (Schmidt, 1997: 37).

No entanto, para que os dois irmãos afirmassem o seu EU e a sua força interior, consolidada pela ajuda da figura materna, era premente que eles atravessassem individualmente o rio. Segundo Cirlot (2000: 115), o cisne é uma ave ambivalente, masculina e feminina. Desta forma, explica-se que o lado feminino do cisne só permitisse transportar Hansel e o seu lado masculino, Gretel.

Este conto, para um leitor ingénuo, representaria uma viagem, cujo único intuito seria o da superação de uma carência material que se concretizaria no encontro das pérolas e das pedras preciosas. No entanto, ao tentarmos fazer uma leitura à luz do imaginário e recuperando o fio que une as diferentes imagens, perceberemos que a busca que os dois irmãos empreendem é espiritual e realizada seguindo quer a tópica do fogo que ora ilumina, ora obscurece, quer a imagem da figura materna.

Indiscutivelmente, o elemento fogo está associado a grande parte dos símbolos analisados. Ele associa-se ao pássaro, ao forno, às pedras, ao luar, à floresta (o fogo vulcânico que emerge da terra) e, por oposição, ao rio. Aliás, a água e o fogo parecem encontrar-se na imagem do cisne. É, também, o próprio fogo (o lume) que preside à cozedura do pão, a casa de pão, todavia, tal como já vimos, o fogo, marcando a sua dualidade, funciona ora como

adjuvante, ora como oponente²⁰², embora, no final, assumia toda a sua função catártica e demiúrgica.

Saliente-se que para atingirem este estado de purificação e de harmonia, os dois irmãos foram ajudados também pela presença da figura materna: pelo alimento que jorra do seu corpo materializado na casa de pão, pela luz do seu olhar presente na luminosidade da lua e do branco, pelo seu lado feminino presente no cisne. É o calor do corpo e do fogo que exerce uma função purificadora em Hansel e em Gretel.

A mãe é o princípio da vida, tal como o fogo. Desta forma, só a presença deste e da imagem materna permitiriam que a demanda dos dois irmãos se concretizasse e culminasse na conquista espiritual da paz e da harmonia desejadas.

O regresso final a casa, para além de simbolizar uma conciliação do material com uma ascese espiritual, remete-nos, mais uma vez, para a mãe²⁰³.

Será importante salientar que quer a casa, quer o fogo nos reenviam para o Alto, o Espiritual, inserindo-se, deste modo, nas imagens arquetípicas da verticalidade.

Hansel e Gretel com a força vinda do exterior, simbolizada na presença da mãe e do fogo, sofreram uma metamorfose, visto que a provação pela qual passaram levou-os a um crescimento espiritual e à descoberta da força interior que os sustentava e que foi, certamente, a verdadeira propulsora do estado de ascese atingido. Consideramos que nenhuma força exterior surte efeito se não se conciliar com a voz adormecida no nosso interior que tem, também ele, de despertar.

As duas crianças, ligadas pelo cordão umbilical do amor fraternal, (re)nasceram, afirmaram o seu Eu e fortaleceram os laços de sangue que os uniam.

2.1.2- *Uma casa muito doce: uma viagem em direcção ao centro: a unificação de um ser fragmentado*

Maria, tal como Hansel e Gretel, empreende uma demanda e, na nossa opinião, a metamorfose que sofre é mais marcante do que a ocorrida com os protagonistas do conto dos Irmãos Grimm (Costa, 1992c).

Maria surge-nos como uma personagem envolta em sentimentos nefastos que contribuíram para que o seu ser se fragmentasse. Quando afastada, juntamente com o irmão, do

²⁰² «(...) O fogo simboliza, pelas suas chamas, a acção fecundante, purificadora e iluminadora. Mas o fogo apresenta também um aspecto negativo: obscurece e sufoca com o fumo; queima, devora, destrói (...)» (Cirlot, 2000: 333).

²⁰³ Relembremo-nos que, de acordo com Bachelard (1974: 26) ou Chevalier & Gheerbrant (1994: 165-166), a casa é um símbolo feminino e maternal, o berço que proporciona refúgio e protecção.

seu ambiente familiar, o ódio em relação ao Outro assume uma força determinante e, por isso, tenta libertar-se, através do fogo, de todos os espaços que a oprimem e aprisionam.

O primeiro espaço que ela encara como uma prisão e do qual se liberta, sob o signo do fogo, é o Orfanato, o Colégio de Nossa Senhora da Agonia. Embora não nos seja dito directamente que Maria provocou um incêndio, o leitor, ao preencher o espaço em branco deixado pelo universo ficcional, concluirá, provavelmente, que Maria utilizou o fogo enquanto entidade maléfica e destruidora (Saldanha, 2003b: 61, 63).

É exactamente o fogo que vamos encontrar no processo de libertação que Maria executa quando é levada para a casa de Dulce. A dor que sente faz com que encare esta figura como a oponente à concretização daquele que pensava ser o seu desejo: o regresso à casa de seu pai.

Tentemos recuperar as imagens que nos reenviam ao fogo: a lasca de vidro que aparece no bolo de chocolate (Saldanha, 2003b: 19), a tisana que Maria servia todas as noites a Dulce (Saldanha, 2003b: 16) e as constantes referências ao forno e à botija de gás (Saldanha, 2003b: 16, 98 e 107).

Com efeito, a fusão das matérias-primas empregues no fabrico do vidro ocorre a temperaturas muito elevadas próximas dos 1550° C e as areias que entram na sua composição provêm, por vezes, de lavas vulcânicas; a tisana, por sua vez, é aquecida ao lume (uma vez mais, o fogo) e o forno insere-se nas imagens de fogo e na sensação de calor.

Esta tentativa de libertação não parece surtir os efeitos desejados em Maria, uma vez que ela não consegue encontrar o seu eu e a não aceitação do seu corpo acentua o ódio que nutre quer por Dulce, quer por Aurora.

Impunha-se, desta forma, que iniciasse um processo de demanda identitária, uma viagem que se concretiza na sua deslocação a Pereiró da Serra para aí passar as férias da Páscoa. Esta viagem vai implicar uma maturação interior, um percurso iniciático em direcção ao Centro. É durante esta deslocação, que não se assume apenas na sua vertente espacial, que Maria se apercebe do que tinha feito ou tentado fazer a Dulce e reflecte sobre o mal que ainda lhe poderia causar.

Esta meditação e contemplação foi feita mediante o calor emanado pela luz que entrava no comboio. Assim, o fogo que Maria sempre usara no seu sentido negativo vai aquecer e confortar o seu coração²⁰⁴.

Este momento contemplativo, de que nos fala Bachelard, ocorre em Maria aquando da sua deslocação de comboio que, aliás, não se assume, aqui, como mero meio de transporte, mas como símbolo de uma evolução psíquica que vai culminar com a chegada de Maria à sua terra

²⁰⁴ «Não há dúvida de que o fogo aquece e reconforta. Mas só tomamos consciência desse conforto através de uma contemplação prolongada; só apreciamos verdadeiramente o bem-estar do lume, quando poisamos os cotovelos nos joelhos e a cabeça nas mãos.» (Bachelard, 1989: 20).

natal. O desespero que ela sente é espelhado na necessidade quase angustiante que demonstra ao querer telefonar a Dulce.

Efectivamente, o lugar e o momento que escolhe para fazer esse telefonema não é casual: «A Maria afasta-se rapidamente e começa a subir a encosta do monte» (Saldanha, 2003b: 91); «Agarrando o telemóvel com força, a Maria encosta-se ao penedo e deixa-se escorregar até ao chão. O galo da Ti Tília volta a cantar, a desoras. Um cuco repreende-o do alto de um pinheiro e o sino da igreja de Pereiró badala» (Saldanha, 2003b: 101).

As imagens do monte, do alto do pinheiro, do cuco, do sino remetem-nos para o Céu, para um movimento vertical ascendente contrariado pela descida de Maria em direcção ao chão (sublinhe-se que ela não cai, escorrega voluntariamente). É precisamente o monte que vai unir o chão onde se encontra Maria ao Céu, possibilitando, assim, a sua ascese espiritual e a unificação de um eu fragmentado. A viagem levada a cabo por Maria, bem como a subida ao cimo do monte permitem-lhe aproximar-se do Centro. A montanha é, na perspectiva de Chevalier & Gheerbrant (1994: 456), «(...) o encontro do céu e da terra (...) e [o] termo da ascensão humana.»

A montanha é o local afastado, solitário, propício à meditação e às grandes revelações.²⁰⁵

No cimo do monte, Maria está no centro do universo e o seu coração, centro de todos os sentimentos e emoções, apazigua-se e unifica-se. Ela renasce para a vida e para o Outro e este renascimento, que permite à protagonista aceder à ordem e à unificação, parece-nos repetir o acto de criação do próprio mundo do qual Maria é uma célula, de tal forma que ela ascende a um plano de transcendência, onde o tempo profano é abolido:

«Com a repetição do acto cosmogónico, o tempo concreto em que se passa a criação é projectado no tempo mítico, *in illo tempore*, em que decorreu a criação do mundo. Assim ficam asseguradas a realidade e a duração de uma construção, não só pela transformação de um espaço profano num espaço transcendente («o Centro»), mas também pela transformação do tempo concreto — em tempo mítico.» (Eliade, 2000a: 35)

Este acto de cosmogonia repete-se, desde os primórdios da humanidade, no acto de dar à luz, ao qual está associada a figura feminina: a mãe. Maria (re)nasce e encontra a mãe corporalizada, tal como já vimos no capítulo IV- ponto 1.3, quer na figura de Dulce, quer na de Aurora²⁰⁶: «Mas agora, de regresso à casa da madrinha (uma verdadeira mãe), com a madrastra

²⁰⁵ Relembremos que foi no Monte Sinai que Moisés recebeu as Tábuas da Lei e, no Monte das Oliveiras, Jesus Cristo esteve em oração e em recolhimento interior.

²⁰⁶ Há uma diferença com o conto de Grimm, no qual, como aliás foi explorado anteriormente, a imagem da mãe é arquetípica, simbólica, não assumindo o lado material do corpo, mas somente o lado espiritual da alma e emocional do coração.

(mãe, mais que mãe, que a verdadeira ninguém sabe dela) ali para tomar conta de tudo, as coisas vão mudar de figura, não vão?» (Saldanha, 2003b: 107).

A casa de Dulce encarada como uma prisão, assume-se, agora, como um cosmos. Sem a casa, Maria era um ser disperso. É nesta que ela vai consolidar a unificação do seu Ser, visto que a casa é, também ela, um espaço vertical próximo do Alto e do Espiritual.

A nossa protagonista só poderia ascender a esta paz interior depois de se libertar da concha onde se encontrava escondida.

Maria preparou a sua saída, a sua demanda identitária, mas a metamorfose que nela se operou só foi possível porque ela abandonou uma imagem quadripartida e encetou uma viagem marcada pela circularidade. Ela vivia na cidade, no apartamento de Dulce e, se pensarmos em termos geométricos, o apartamento remete-nos para um quadrado, cujos vértices unidos nos reenviam para uma imagem de ilhamento, de fechamento ao Outro, de clausura e de estagnação interior.

Ora, Maria precisava de se libertar deste quadrado e empreender uma viagem, normalmente associada a um movimento circular (o de ida e de volta). São precisamente estas duas figuras geométricas que associamos ao mandala (quadrado dentro de um círculo) que, segundo Juan Cirlot (2000: 242), «(...) cumpre (...) a função de ajudar o ser humano e aglutinar o disperso em torno de um eixo (...)».

Com efeito, o eu de Maria acede à unidade, estando preparado para entrar de novo na casa de Dulce que se situava no terceiro andar. O número três reenvia-nos para uma imagem de perfeição, de equilíbrio e de ordem conquistada. Ele poderá ser encarado, também, como símbolo do universo espiritual e sagrado, ele é o Pai, o Filho e o Espírito Santo, sendo o plural unificado. Este número só poderia assumir a sua função simbólica após a metamorfose ocorrida em Maria. Esta recebeu efectivamente a bênção da unificação, da identidade, tal como a Virgem Maria recebeu a bênção de ser a escolhida por Deus para ser a mãe de Jesus Cristo.

Segundo a tradição judaico-cristã, a Virgem Maria deu à luz Aquele que veio ao mundo para redimir a Humanidade de todos os seus pecados, ela foi, assim, o veículo que permitiu que a mensagem de salvação e de redenção chegasse à Terra. Por sua vez, poderemos considerar que Maria, através da demanda encetada, se redimiou de todas as suas faltas e ouviu a voz interior que a ajudou a salvar-se e a atingir a plenitude em Si e no Outro.

A sua ascese espiritual culminou, como já referimos, no cimo do monte, o umbigo da Terra, de que nos fala Eliade (2000a: 30), porém, para lá chegar, ela teve um guia que possibilitou a unificação. Julgamos que não será abusivo afirmar que o comboio sofre, neste texto, um processo de humanização e de divinização. Ele é Hermes, o mensageiro, aquele que «(...) alimentava a coragem do viajante (...)» (Schmidt, 1997: 141).

Maria, tal como Hansel e Gretel, que ascendem ao plano espiritual através da verticalidade, opta pelo sentido ascendente: o fogo, o cimo do monte, a casa no terceiro andar. O

fogo parece elevar o espírito e o cimo do monte, mais perto do Céu, propicia a anulação da fragmentação, a aceitação do EU e do OUTRO.²⁰⁷

A vida de Maria espelhava uma imagem de estilhaçamento, de um eu solitário e sem rumo, do Caos, só passível de ser abolido pela Ordem, materializada na casa de Dulce. Nesta serão lançados os alicerces para uma nova existência, um novo mundo interior (re)nasce, reactualizando, assim, a cosmogonia, uma vez que, segundo Eliade (s/d: 60), «(...) a *instalação num território equivale à fundação de um mundo.*» A revolta de Maria, o seu desejo de libertação de espaços que a asfixiavam, a sua vida a-social reflecte, paradoxalmente, a vontade suprema de estar com o Outro, a nostalgia do Ser (Eliade, s/d: 107). A fragmentação do eu parece reflectir especularmente o retorno ao Caos, necessário para que se acesse à Ordem, à unificação do Ser, repetindo-se, desta feita, o acto de criação primordial, a viagem arquetípica que culminou no abandono do labirinto.

Não podemos descurar, julgamos nós, a época em que ocorre esta metamorfose ontológica em Maria, a Páscoa. Segundo a tradição cristã, nesta festividade religiosa celebra-se a ressurreição de Jesus Cristo ao terceiro dia, a qual precede a sua ascensão ao Céu e, em *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b), comemora-se o (re)nascimento de Maria para o mundo e a sua conseqüente ascese e paz espirituais. Jesus Cristo ressuscitou para o Bem da Humanidade²⁰⁸, já o novo nascimento de Maria não assume somente uma faceta altruísta, mas também egocêntrica. Só a consolidação plena do nosso Ser permite que olhemos o Outro, que só deixaremos de encarar como inimigo, quando o nosso eu cessar, também ele, de ser o eterno opositor.

Os dois textos analisados reflectem a emergente necessidade de uma nova Vida. Os protagonistas Hansel, Gretel e Maria atravessam um labirinto, ultrapassam encruzilhadas, vencem angústias e superam medos, concretizam uma busca simbólica, um encontro com o eu, com o outro, com a mãe e para que tal demanda fosse possível contaram com o elemento fogo que permitiu um (re)nascimento e um acesso à ordem espiritual.

A reabilitação da unidade, da Ordem que possibilitou o regresso a casa, o centro do mundo, ao qual associamos a imagem arquetípica da figura materna.

O eu estilhaçado unifica-se e afirma-se na sua plenitude no eterno retorno a casa, o regaço materno que, com o calor do seu fogo interior, aquece o coração, consolida a força daquele que procura sair do labirinto.

²⁰⁷ Consideramos que será curioso referir que Maria se unifica através de uma viagem circular, através do fogo, enquanto elemento purificador, e através da aceitação do Outro e da casa, enquanto símbolo da figura materna. De facto, há uma divindade romana, Vesta, que nos reenvia para a casa, para o fogo e para o círculo. Ela é a divindade do Lar representada através do fogo e tendo como símbolo um círculo. (Schmidt, 1997: 270).

²⁰⁸ Repare-se que a primeira pessoa a quem apareceu foi a Maria Magdala. Mais uma vez surge uma mulher de nome Maria que, no nosso entender, será a escolhida para as grandes revelações.

Parece-nos que cada um de nós deve atravessar o seu labirinto interior, deve contar com a sua força interior que, quando unificada e consolidada, nos permitirá perceber a presença e a ajuda vinda do outro.

2.2- O Capuchinho Vermelho vs O gorro vermelho

Não descurando a leitura anteriormente sugerida (capítulos III e IV), relativamente a estas duas narrativas, tentaremos, tal como fizemos para os textos *Hansel e Gretel* (Costa, 1992c) e *Uma casa muito doce* (Saldanha, 2003b), sugerir alguns fios de análise que, na nossa perspectiva, poderão concretizar uma abordagem da tessitura simbólica a elas subjacente. Na verdade, consideramos que os lexemas estão imbuídos de uma carga sugestiva que nos impele a delinear uma leitura à luz do simbólico e do imaginário.

Tal como as protagonistas, iremos encetar uma demanda pelos caminhos da terra, do fogo, do ar e da água, procurando vislumbrar se o trajecto percorrido está marcado por uma ideia de verticalidade, de subida, actualizando as dicotomias céu/terra, afirmação/consolidação do eu ou se, por outro lado, está associado a um percurso invertido, o de descida infrutífera às entranhas da terra, aos meandros do eu. É este movimento descendente que será encarado de forma ambivalente, pois, poderá funcionar como incentivo, como reforço do desejo de ascensão, de libertação dos constrangimentos exteriores ou, contrariamente, esse caminho de verticalidade invertida, apesar de culminar num movimento de saída desse mundo incógnito e desconhecido, poderá não surtir os efeitos de catarse e de afirmação do eu, mas um reconhecimento de que é, ainda, necessário obedecer ao outro.

2.2.1- O Capuchinho Vermelho... demanda (in)frutífera.

Tal como já tivemos oportunidade de referir (cf. capítulo III), a menina do Capuchinho Vermelho parece surgir associada a uma imagem de inocência, de ingenuidade e de obediência perante a voz feminina da mãe e, face a esta situação de dependência afectiva, impunha-se, no nosso entender, a prossecução de uma viagem que lhe transmitisse a segurança e a energia necessárias para consolidar a sua força interior e para se libertar da figura feminina que poderá, nesta narrativa, julgamos nós, não representar somente a intimidade e o aconchego maternos, mas a impossibilidade, o entrave a um crescimento e amadurecimento pessoais.

Assim, surge a oportunidade de a menina do Capuchinho Vermelho levar um bolo e uma garrafa de vinho a casa da avó (Costa, 1992b: 3), deslocação esta que a obrigava a atravessar a floresta.

Este espaço repleto de vegetação surge, aos nossos olhos, como uma manifestação vital (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 331), como o lugar promotor de antíteses, pois poderá partilhar uma atmosfera de paz, de intimidade, de recolhimento interior, como poderá, diversamente, desencadear, pelas sombras e ruídos que a ele associamos, uma sensação de ansiedade e de angústia perante um mundo sem limites.

Aliás, segundo Gaston Bachelard (1974: 170), esta ideia de imensidão da floresta, de mundo sem limites é o «(...) attribut primitif des images de la forêt.» No entanto, os barulhos e os movimentos a que aludimos podem, eventualmente, não perturbar o silêncio e a tranquilidade da floresta, uma vez que, na nossa opinião, todos os seres comungam de um mesmo espírito no espaço-floresta, o espírito que unifica os quatro elementos, a Terra, a Água, o Ar e o Fogo.

Na realidade, a menina do Capuchinho Vermelho só atenta na vida, nas vozes e nas cores que emanam da floresta quando alertada pelo instinto predador do lobo, ao qual Chevalier & Gheerbrant (1994: 414) atribuem o predicado de selvajaria e o aspecto infernal. Esta entidade, intrinsecamente ligada ao mal e às entranhas da terra, não à terra entendida como unidade cósmica, mas ao fogo da terra, na sua vertente não demiúrgica, mas destruidora, incitará a menina a olhar em seu redor, a abrir a caixa mágica da floresta que lhe permitirá satisfazer a sua curiosidade perante um ambiente novo. Contrariamente à caixa de Pandora, a do Capuchinho Vermelho não liberta os males para a humanidade, mas passarinhos e flores que vão constituir os principais agentes da sua distração e da sua desobediente transgressão.

Os pássaros, pelo voo que lhes é intrínseco, aproximam-se do céu e simbolizam o poder de sublimação (Cirlot, 2000: 303), o desejo de comunicar com o Alto, com a espiritualidade, ao passo que as flores, pela sua capacidade de renovação cíclica, emaranham-se numa teia de juventude e de renascimento. De facto, segundo Cirlot, as flores são uma imagem do «centro» (Cirlot, 2000: 171), talvez do Paraíso, do Jardim do Éden de que nos fala Chevalier & Gheerbrant (1994: 320).

Todavia, a menina do Capuchinho Vermelho não estava preparada para aceder a um mundo de bem-estar espiritual, ao lugar sagrado, de plenitude e de manifestação da divindade (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 610) que era sugerido pelo brilho e pelo dourado do sol, cuja luz iluminava a sombria floresta. Repare-se que a menina não contempla as flores, ela colhe-as e, embora evidenciando um gesto de amor pela avó, esta ruptura com a terra impede que receba a força apaziguadora e regeneradora que dela brota.

Desta feita, os pássaros, as flores e o sol que nos transmitem a energia celeste, o desejo de transcendência, o calor íntimo da terra e da luz não foram encarados pela menina na sua essência, mas apenas como agentes externos que desencadearam a sua curiosidade, após a intervenção do lobo. Por esta razão, quando a Capuchinho chega a casa da avó não recebe a força e a sabedoria dos carvalhos (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 165), nem o dom da profecia das nogueiras (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 473), pois, ao deparar-se com a porta aberta, não

hesita e entra. Na nossa perspectiva, esta travessia da porta é mais uma etapa de um rito de passagem, de um rito iniciático cujas provas a menina, até então, não tinha superado. A simbologia da porta, enquanto veículo de passagem, é assinalada por Eliade (s/d: 40), todavia, o homem não é um ser que sente o chamamento da porta aberta, «(...) l'homme est l'être entr'ouvert.» (Bachelard, 1974: 200).

Consideramos que a porta entreaberta ou fechada incita-nos a desvendar um universo de mistérios e de enigmas, o mesmo não acontecendo com a porta aberta, uma vez que esta abertura poderá ser o resultado de violação de um espaço de refúgio e de intimidade. De facto, a casa da avó abrigava no seu interior uma entidade maléfica, marcada por atitudes de dissimulação e de usurpação da entidade do outro, uma falsidade e alteridade que a menina não conseguiu reconhecer.

Os seus sentidos que, anteriormente, tinham ficado extasiados com todas as potencialidades que a floresta lhe oferecia, mas cujos benefícios catárticos ela não recebe, são novamente ludibriados pela presença masculina que a engole. Desta feita, a casa da avó não se assume como berço (Bachelard, 1974: 26), como um espaço de reconforto (Bachelard, 1974: 59), como um espaço promotor da centralidade e de apelo à consciência vertical (Bachelard, 1974: 35-36). A casa não ajuda, como aconteceu com Maria, a unificar um ser disperso; a casa assume-se, neste momento, como o local de desintegração, de fragmentação de um eu que ainda não tinha consolidado a sua voz interior, a sua vontade perante o desejo externo do outro.

A absorção pelo lobo surge como a derradeira oportunidade para que a menina do Capuchinho Vermelho acesse à ordem e ao cosmos, pois a ingurgitação, ao representar, num primeiro momento, um movimento de descida, assume, posteriormente, a possibilidade de libertação, uma vez que a saída do ventre do lobo poderá preparar a menina para um novo nascimento.

Na perspectiva de Chevalier & Gheerbrant (1994: 415), «(...) a goela do lobo é a noite, a caverna, os infernos (...) a libertação da goela do lobo é a aurora, a luz iniciática que se segue à *descida aos infernos* (...)». Esta morte iniciática, segundo Eliade (s/d: 203), reitera o retorno exemplar ao Caos, para tornar possível a repetição da cosmogonia e preparar o acesso à ordem, pelo (re) nascimento.²⁰⁹

Na nossa opinião, a saída do ventre por parte da menina poderá, por um lado, ser sinónimo de um rito de iniciação, de uma demanda que lhe permitirá receber os efeitos purificadores dos quatro elementos, mas, por outro lado, talvez a menina ainda não esteja preparada para aceder à ordem, pois ela sai, ou antes, salta do ventre do lobo ajudada por um elemento externo. Acto solitário, porém, é o de encher a barriga do animal-predador com pedras «C'est ainsi que l'avaleur devient l'avalé» (Durand, 1984: 236). São as pedras que, enquanto

²⁰⁹ A propósito da deglutição por um monstro, cf. Mircea Eliade (2000b : 235-239).

manifestação do sagrado, funcionarão como castigo, uma vez que o fogo, que existe nas suas entranhas (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 514), assumirá a sua função de destruição das forças do mal (Cirlot, 2000: 171). No entanto, este acto parece não indicar que a menina tenha iniciado a sua demanda identitária, a sua viagem, pois a deambulação pela floresta, a travessia da porta, a entrada e a saída do ventre do lobo não contribuíram para um (re)nascimento, para uma aprendizagem interior, para uma anulação ou atenuação da sua inocência e carácter obediente e passivo.

O salto que deu ao sair da barriga do lobo deveria implicar um movimento ascendente vertical em direcção à luz, a um centro espiritual, a um eu enriquecido interiormente, após momentos de trevas e de medo, contudo, esta situação de demanda conseguida parece aparente e ilusória, visto que, depois de toda esta ‘aventura’, a menina pensou «Nunca mais volto a desviar-me do caminho quando a minha mãe mo proibir.» (Costa, 1992b: 8).

A força materna parece ser de tal forma marcante que a menina não consegue, ainda, captar o poder, o brilho, a intensidade, a libertação, nem a capacidade de acção (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 686-687) que a cor vermelha do seu capuchinho parece fomentar. Inversamente, Sofia, protagonista de *O gorro vermelho*, parece aceder aos poderes catárticos e regeneradores do vermelho do seu gorro.

2.2.2- *O gorro vermelho...* a dialéctica do Alto na consolidação da força do eu

Sofia²¹⁰, tal como a menina do Capuchinho Vermelho, num claro apelo às vozes intertextuais que surgem no universo literário de Ana Saldanha, é incumbida da tarefa de levar o jantar a casa de sua avó e, deste modo, mais uma vez, nos deparamos com o tópico da viagem. No entanto, nesta narrativa, a viagem não se assumirá somente e, mais uma vez, na sua vertente de deslocação física, mas também será entendida como aprendizagem, como ‘ritual’ iniciático. A caminhada pela realidade telúrica associa-se a um percurso interior.

Na nossa perspectiva, será importante realçar que a demanda de Sofia se processa em diferentes fases, (1) a entrada no portão do parque, (2) a travessia deste último, (3) a passagem pela mata/bosque, (4) a entrada/saída do túnel, (5) a tentativa de transposição do muro e (6) a corrida viela acima.

A travessia do portão, tal como já assinalámos em relação a *O Capuchinho Vermelho* (Costa, 1992b), representa um veículo de passagem e, nesta narrativa, assume-se como o

²¹⁰ O gorro vermelho que Sofia usava tinha sido encontrado, tal como já aludimos no capítulo V, dentro de uma mala no sótão da casa de sua avó (Saldanha, 2002b: 52-53), «A mãe de Sofia chamava sótão ao quarto sem janelas no primeiro andar, que tem um postigo no chão por onde se pode ver a cozinha.» (Saldanha, 2002b: 52).

objecto que possibilita a entrada num espaço de lazer, de convívio, de silêncio (a horas mais tardias) - o parque de forma triangular e de ângulos arredondados.

O parque não poderia, ainda, assumir a forma circular, sinónimo de perfeição, da relação entre o céu e a terra, da unidade, da harmonia e do absoluto²¹¹, pois Sofia estava numa fase iniciática do seu percurso de amadurecimento, todavia, aquela forma geométrica exemplar - o círculo - dava já subtis sinais da sua presença, uma vez que esta adolescente, apesar de encetar, agora, uma viagem, surge já aos nossos olhos dotada de um dinamismo e de uma segurança interior que, no decurso do seu caminho, não vão nascer, mas fortificar-se.

Sofia ainda não estava preparada para aceder ao centro, o ponto de todas as convergências entre o espaço celeste e o espaço telúrico. Deste modo, assumindo uma viagem aparentemente solitária, capta as energias que lhe são transmitidas tanto pelas árvores centenárias, como pela água do lago, presentes no parque.

As árvores, na perspectiva de Eliade, assumem-se como o cosmos vivo, continuamente em regeneração, «a árvore acabou por exprimir, por si só, o cosmos, incorporando, sob uma forma aparentemente estática, a «força» deste, a sua vida e a sua capacidade de renovação periódica.» (Eliade, 2004: 343). É esta força das árvores e dos arbustos que Sofia interioriza e é a voz aquática do lago que faz efervescer nela o poder purificador e regenerador da água, elemento que faz parte do seu quotidiano, enquanto praticante de natação. Supomos que a água e a terra lhe fornecem os mecanismos necessários para se libertar da estranha conversa com o homem do parque. Sublinhe-se que, inversamente à menina do Capuchinho Vermelho, Sofia acha esta figura um pouco esquisita, todavia, a sua viagem não lhe permitia perceber, na totalidade, os perigos que ela poderia representar.

É no segundo momento da sua viagem que Sofia recebe a solidez e a força vital quer do carvalho, quer do pinheiro, assim como todos os benefícios catárticos da amizade que as tílias do bosque comportam. Com a sua força interior, ainda susceptível a momentos de enfraquecimento, impõe-se a travessia do túnel e é nesta altura que Sofia, para além de consolidar o seu eu, recebe a energia e a vitalidade maternas.

Este movimento de descida permite que aceda a um universo subterrâneo, de intimidade e de protecção que parece vincular-se à imagem do útero materno. Assim, é esta sensação de conforto e de protecção que faz com que Sofia percorra um caminho ascensional em direcção à luz e que fortifique o seu mundo íntimo.

No entanto, apesar de todas estas etapas superadas, quando chega a casa da avó²¹², esta encontrava-se fechada e, mais uma vez, é-lhe vedada a possibilidade de aceder ao centro do

²¹¹ Cf. Chevalier & Gheerbrant (1994: 201-204) e Juan Cirlot (2000: 113-114).

²¹² Situada na Rua da Florestal (Saldanha, 2002b: 74), numa alusão intertextual implícita ao conto *O Capuchinho Vermelho* (Costa, 1992b).

universo, uma vez que «(...) as habitações são efectivamente tidas por situadas no Centro do Mundo e reproduzindo, à escala microcósmica, o Universo.» (Eliade, s/d: 56). Para alcançar este cosmos em miniatura, Sofia decide saltar o muro, sendo, contudo, impedida de o fazer pelo homem do parque que reaparece nesse preciso instante.

De facto, o salto implicava um movimento vertical ascendente, fazendo com que Sofia ficasse mais próxima de um centro espiritual, do Alto, do transcendente, ao qual parece aceder, no momento em que, após se libertar do agressor, corre viela acima «Desata a correr pela viela acima. Nunca na sua vida correu tão depressa: mal pousa as solas dos ténis no chão, voa, para acima do passeio.» (Saldanha, 2002b: 88).

Esta imagem do voo insere-se nos símbolos ascensionais de que nos fala Gilbert Durant (1984: 138-162). O voo simbólico de Sofia representa a verticalidade, a ascensão, um movimento de elevação em direcção ao Céu. Na realidade, todas as imagens ornitológicas reenviam «(...) au désir dynamique d'élévation, de sublimation.» (Durand, 1984: 145). Este mesmo autor alude às imagens de poder, de pureza, de transcendência associadas ao voo (Durand, 1984: 147)²¹³ e, tal como afirma Gaston Bachelard (1990: 82), «le vol est ainsi à la fois un souvenir de nos rêves et un désir de la récompense que Dieu nous donnera (...)».

Quando chega ao cimo da viela, onde encontra o Senhor Guará, que lhe dá boleia até à casa da avó, Sofia recebe uma recompensa. Na nossa opinião, o facto de a viagem de Sofia terminar num local elevado está envolto numa carga simbólica, visto que é nos locais mais elevados e é do alto que provêm as grandes revelações.

Na mitologia greco-romana, o monte Olimpo surgia como a morada dos Deuses e na tradição cristã católica, do Alto surgiram as línguas de fogo no dia de Pentecostes; uma estrela do Céu anunciou aos Reis Magos o nascimento de Jesus Cristo; Jerusalém, a cidade santa, situava-se no topo de uma colina; os sermões de Jesus eram proferidos, geralmente, nas montanhas, apenas para enunciarmos alguns exemplos comprovativos de que nos e dos pontos mais altos surgem as grandes manifestações divinas, as profecias, o valor da verdade, da luz e do Verbo. É o silêncio do Alto que propicia as grandes meditações.

Sofia recebeu um prémio simbólico no Alto pois passou por uma série de provas que, no entender de Eliade (s/d: 215), constituem a essência da própria existência humana: «(...) é em consequência dos «golpes» que recebe, do «sofrimento» e das «torturas» morais, ou mesmo físicas, que sofre, que um jovem se «experimenta» a si próprio, conhece as suas possibilidades, toma consciência das suas forças (...)».

Depois da demanda que encetou, Sofia parece estar realmente preparada para voltar a casa, pois o apartamento em que vivia, cuja forma associamos a figuras geométricas marcadas pelo fechamento (o quadrado e/ou o rectângulo), já não a aprisionava, visto que tudo indicava

²¹³ A este propósito, cf. Gaston Bachelard (1990: 79- 106).

que ela estava preparada para receber as bênçãos de purificação e de unificação que enformam o número três²¹⁴. Este parece representar o número perfeito que exprime uma ordem intelectual e espiritual e o lado direito é o lado dos eleitos no Juízo Final, é a direcção do paraíso, é à direita de Deus que está Jesus Cristo, seu filho.²¹⁵

Sofia, ao enriquecer o seu mundo interior, consolidou uma força íntima que já tinha, mas que precisava de ser fortalecida, através de uma viagem que concretizou, nas suas múltiplas etapas. Julgamos que será importante referir que logo no início da narrativa e, antes de Sofia encetar a sua demanda de maturação pessoal, é-nos dito que quando chegou ao seu prédio, depois da sua aula de natação, não esperou pelo elevador que a levaria até casa, subindo os degraus dois a dois (Saldanha, 2002b: 15), o que demonstra que a sua necessidade de ascender ao Alto era já muito marcada. Parece-nos, portanto, que Sofia não se deixa dominar pela omnipresença do elevador, rendendo-se ao heroísmo e ao poder de transcendência das escadas.²¹⁶

Este era já um indício do seu desejo de sublimação, do seu desejo de sair da floresta da inocência e entrar numa nova floresta que lhe promettesse múltiplos caminhos, múltiplas escolhas e desafios que ela parecia estar pronta a enfrentar e a ultrapassar euforicamente porque o trajecto que iniciou em direcção ao Céu foi marcado, na nossa opinião, pela prudência, contraditando, por exemplo, a ambição excessiva de Ícaro (Schmidt, 1997: 150) que quis aproximar-se em demasia da divindade solar.

2.3- *O Patinho Feio vs Nem pato, nem cisne*

2.3.1- Uma leitura de *O Patinho Feio* à luz da acção regeneradora da água e do poder divino do vento

O conto *O Patinho Feio* (Jesus, 1993a) de Hans Christian Andersen apresenta-nos uma personagem que parecia não deter, ainda, os mecanismos necessários para se defender do olhar e da voz reprovadora do outro. Na verdade, parecia mesmo que este Patinho receava o mundo exterior, uma vez que demorou mais tempo do que os seus irmãos a sair do ovo.

Efectivamente, tanto o ovo, quanto o ninho participam do simbolismo dos valores de repouso e de interioridade. O ovo reenvia-nos, pela sua dimensão e forma arredondada, a um

²¹⁴ Cf. Chevalier & Gheerbrant (1994: 267-269). Não esqueçamos que a casa de Sofia se situava no terceiro andar direito.

²¹⁵ Na verdade, ao lado direito parece que associamos a ordem, o equilíbrio, normas culturais e actos sociais. Cumprimentámos com a mão direita, escrevemos da esquerda para a direita, a maioria das pessoas parece redigir com a mão direita, as velocidades no carro são activadas pela mão direita, parecendo, deste modo, que a direita é mais activa do que a esquerda. Recordemos que antigamente e, no âmbito de determinados códigos sociais e culturais, as crianças que escreviam com a mão esquerda eram consideradas encarnações do mal.

²¹⁶ Cf. Gaston Bachelard (1974: 41-43).

espaço acolhedor, perfeito, aquecido pelo calor materno e o ninho, por sua vez, vinculando-se a uma imagem de tranquilidade, de bem-estar físico e espiritual, apresenta-se, no entender de Gaston Bachelard (1974: 103), como «(...) un refuge absolu (...)».²¹⁷

Na nossa opinião, ao ninho associa-se, também, uma imagem de intimidade quimérica, de (re)conforto; o ninho é o local onde, muitas vezes, nos queremos aninhar, qual útero materno, para nos sentirmos protegidos das adversidades externas e dos gestos de desprezo e de indiferença dos outros, tal como acontecia, pensamos nós, com o Patinho feio.

Na realidade, o Patinho parecia acreditar que o melhor era ficar dentro deste espaço reconfortante e apaziguador de emoções, todavia, a sua saída impunha-se e é precisamente o momento em que se quebram as cascas do ovo que representa o corte com o ‘cordão umbilical’ que o ligava tão estreitamente à Mãe Pata.

De facto, no dia seguinte ao do seu nascimento, mergulha na água do fosso e este espaço aquático que, no entender de Chevalier & Gheerbrant (1994: 41-44), se assume como veículo de vida, instrumento de purificação e símbolo cosmogónico capaz de rejuvenescer, apresenta-se, numa primeira fase, como elemento transmissor da confiança necessária para que o Patinho ignorasse a sua alteridade, porém, este elemento acaba por transformar-se num espaço de tristeza e de desamparo, uma vez que, apesar do amor incondicional da sua mãe, o outro simbolizava o desprezo, o olhar que reflectia a reprovação e a voz da rejeição que o Patinho não conseguia suportar. Por este motivo, decide fugir e a voar passa a vedação (Jesus, 1993a: 34). Este é o primeiro passo (ou voo) para a libertação e para o reencontro do Patinho consigo e com o outro, visto que, à semelhança de Alice que passou para o outro lado do espelho, o Patinho, num movimento ascendente que o aproximou mais do Céu, quebrou as correntes afectivas e simbólicas que o mantinham do lado de dentro da vedação e iniciou a sua demanda identitária.

Ao longo desta, o Patinho recebeu a força telúrica dos campos e dos prados, bem como a energia e o poder divino do vento, contra o qual teve que lutar.

O vento parecia querer, inicialmente, testar a coragem e a determinação do Patinho e, por isso, comunicou-lhe não a sua doçura e ternura, mas a sua cólera mais tempestuosa, apontada por Chevalier & Gheerbrant (1994: 680).

Na realidade, a imagem dinâmica do ar violento sugere-nos um imenso vazio onde «(...) le vent furieux est le symbole de *la colère pure* (...)» (Bachelard, 1990: 256).

Na nossa opinião, era necessário que o vento assumisse todo o seu poder cósmico para que a persistência do Patinho fosse sobrevalorizada. De facto, um espaço aéreo em tumulto poderá representar um grito divino de encorajamento para que aquele ser, aparentemente desprotegido, superasse mais uma etapa na sua viagem em direcção ao seu Eu. No momento em que se torna cada vez mais difícil superar esta voz, aquele poder cósmico evidencia a sua

²¹⁷ Este carácter quase sacro do ovo faz-nos lembrar o Ovo Filosófico do qual nascerá a Pedra Filosofal.

ambivalência e, apesar de continuar a soprar com intensidade, conduz o Patinho, qual mensageiro divino, a uma cabana, demonstrando, deste modo, que é «(...) douceur et violence, pureté et delire (...)» (Bachelard, 1990: 265).²¹⁸

Esta cabana, que abriga o Patinho durante três semanas, não parece ser o cosmos onde poderia encontrar a tranquilidade e o aconchego para unificar um interior que parecia estilhaçado pelos olhares dos outros. A cabana não se enquadrava no arquétipo da verticalidade, nas imagens que se inserem numa dialéctica do Alto, uma vez que parecia poder cair a qualquer momento: «Era noite cerrada quando chegou a uma cabana que tinha um aspecto tão miserável que não se sabia bem para que lado iria tombar. Só por isso permanecia de pé.» (Jesus, 1993a: 36). Assim, esta quase casa não estaria certamente situada no *Axis mundi* (Eliade, 2004: 465), no umbigo da Terra (Eliade, 2000a: 30), não constituindo a *imago mundi* de que este autor nos fala (Eliade, s/d: 68-69; Eliade, 2000a: 32).

Deste modo, tornava-se imperativo que o Patinho continuasse uma viagem que atravessasse o espaço e o tempo, tempo este personificado quer no Outono, quer no Inverno. Esta sucessão de estações parece marcar as etapas de um ciclo de desenvolvimento, simbolizando a alternância cíclica, o perpétuo recomeçar (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 306) da natureza e do Eu, acrescentamos nós.

É, efectivamente, a um recomeço de forças, nesta dura caminhada, a que assistimos quando o sapato de madeira de um camponês (Jesus, 1993a: 43) liberta o Patinho do gelo onde tinha ficado preso, após uma difícil luta contra o implacável frio do Inverno que, consolidando a leveza e a suavidade líquida da água, o impediu de continuar a sua viagem.

O fogo da madeira vence o estado sólido da água e, suportando o seu carácter dual, encarna nesta altura a ressurreição após uma morte aparente. Na realidade, o calor e a energia do fogo estão presentes no interior da terra da qual germinam as árvores e é o calor do fogo presente na madeira (que delas se extrai) que, pela sua acção purificadora, faz com que a água assuma a sua forma primordial, o estado líquido. Assim, integrando a sua função simbólica de purificação, conduz o Patinho feio a uma nova casa, à casa do camponês onde «(...) o patinho voltou à vida. » (Jesus, 1993a: 43). Todavia, mais uma vez, esta não se vincula à imagem do grande berço de que nos fala Gaston Bachelard (1974: 26), pois parece ser veículo de desconfiança e de insegurança quer física, quer afectiva, contudo, dela irradiam os benefícios catárticos (da revelação e da teofania) presentes na cor branca que o patinho recebe quando cai dentro do tarro do leite e da tulha da farinha.

Este elemento essencial revigora as suas forças, assim como o leite, visto que, tal como afirma Bachelard (1979: 158), «(...) tout liquide est une eau (...) toute eau est un lait. Plus précisément, toute boisson heureuse est un lait maternel.» Desta feita, o leite onde o patinho

²¹⁸ Cf. Gaston Bachelard (1990: 256-270).

immerge assemelha-se à água que para ele simboliza, parece-nos, o líquido primordial transmissor de vida «(...) l'eau comme le lait est un aliment complet.» (Bachelard, 1979 : 159-160). A feminilidade e a maternidade inerentes à água provêm desta associação com o leite que jorra quer do peito materno, quer das entranhas da terra de onde germinam também as searas de trigo ou os campos de milho, cujas espigas indiciam o fim de um ciclo e o início de uma nova etapa, uma vez que elas, convertidas em farinha, anunciam o pão que, como veremos, constituirá o alimento que consolidará a metamorfose do Patinho.

Assim, a luz que recebe do leite e da farinha reflectir-se-ão especularmente na brancura dos três cisnes que o Patinho vê surgirem da espessura das árvores (Jesus, 1993a: 44). De facto, este momento de (re) encontro com estas aves majestosas não poderia ocorrer senão na Primavera que, no entender de Mircea Eliade (2004: 386),

« (...) é uma ressurreição da vida universal e, por conseguinte, da vida humana. Por este acto cósmico, todas as forças de criação reencontram o seu vigor inicial. A vida é integralmente reconstituída; tudo começa de novo; em resumo, repete-se o acto primordial da criação cósmica, porque toda a regeneração é um novo nascimento, um regresso a esse tempo mítico em que apareceu, pela primeira vez, a forma que se regenera.»

Este momento de regeneração cíclica da Natureza implicará, de igual modo, o (re)nascimento do Patinho que se transforma num belo cisne (Jesus, 1993a:45)²¹⁹ e, de acordo com as palavras de Pierre Brunel (1974: 177), a metamorfose pode assumir leituras antagónicas. Assim, ela «(...) se présente, d'abord, comme une audace, une transgression si elle est interdite, un privilège si elle est permise ou octroyée par les dieux.»

Nesta linha de pensamento, a metamorfose do Patinho, na nossa opinião, assume-se como uma recompensa que lhe foi concedida para premiar a sua coragem, a sua determinação e humildade, visto que, mesmo depois de ver a sua imagem reflectida²²⁰ na água do jardim, contrariamente a Narciso, não se deslumbrou com a sua figura bela e elegante: «Estava muito feliz, mas não se tornou arrogante, pois um bom coração nunca se modifica.» (Jesus, 1993a: 46). É a pureza do seu coração, da sua alma e do seu corpo que vai receber o elemento essencial, os pedaços de pão que as crianças lançavam à água (Jesus, 1993a: 46), fragmentos que, num jogo de espelhos invertidos, vai unificar todo o seu eu e consolidar a força interior que contribuiu para que a sua demanda identitária culminasse num movimento em direcção à luz. É

²¹⁹ A brancura, o poder e graça desta ave fazem uma epifania da luz (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 206). Na verdade, o Patinho só poderia transformar-se num cisne, pois esta ave é o centro místico da união dos opostos (a água e o fogo) que ajudaram o patinho/cisne no seu processo de crescimento e de busca identitária.

²²⁰ Julgamos que nesta situação a água funciona como um espelho revelador de uma nova identidade, de um novo eu, uma vez que, segundo Chevalier & Gheerbrant (1994: 301), é um símbolo da sabedoria e do conhecimento. A água simboliza o saber, a tomada de consciência de um novo ser (re) nascido e, por outro lado, a consciência de que um novo ser (re) nasceu.

este ser uno que comunga da energia dos lilases, que mergulhavam os ramos na água, e do brilho quente e suave do sol, num momento pleno de conjugação das forças cósmicas, as da terra, da água, do ar e do fogo.

Na verdade, quando o novo cisne agita as penas e ergue bem alto o seu pescoço gracioso (Jesus, 1993a: 46) fica mais perto do Alto, do Céu. Este transmite-lhe a segurança espiritual de que precisava para, finalmente, se sentir em casa. A água do jardim, a sua nova casa, estava pronta para o acolher, uma vez que «l'eau accueille toutes les images de la pureté.» (Bachelard, 1979: 20). Com efeito, após uma longa e atribulada caminhada, o Patinho/Cisne merecia (re)encontrar a intimidade e a protecção que oferece o regaço materno.²²¹

A frescura, a calma e o silêncio quer da água, quer da entidade materna transmitem ao cisne a alegria e a felicidade merecidas e a certeza de que a sua coragem e perseverança se reflectiram euforicamente no seu aspecto exterior.

A viagem que empreendeu foi a expressão de «(...) um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas (...)» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 691).

Numa nova viagem, entendida como unificação de um ser fragmentado, e à luz da acção purificadora da água, vamos embrenhar-nos, percorrendo, neste momento, os bosques ficcionais de *Nem pato, nem cisne* (Saldanha, 2003a).

2.3.2- *Nem pato, nem cisne ... renovação baptismal na anulação de uma aparente alteridade*

Eugénio surge aos olhos da entidade leitora como um adolescente, cujo núcleo vital assentava numa dissolução e numa fragmentação do ser, imagem de estilhaçamento que, aliás, se reflectia na multiplicidade de nomes, qual Fernando Pessoa, com que era tratado. Assim, era «(...) Eugénio para a avó e os professores, Génio para o resto da família, e Cenoura, Sardas, Sardinha ou Fanta para os colegas da escola.» (Saldanha, 2003a: 39). Esta espécie de heteronímia era motivada pelo facto de Eugénio parecer diferente e esta sua alteridade física (associada, essencialmente, ao facto de ser ruivo) era alvo do olhar de estranhamento do outro.

Neste ambiente, onde ele era o patinho feio, imperava a necessidade de, à semelhança de o Patinho de Hans Christian Andersen (Jesus, 1993a), encetar uma viagem.

Na verdade, é concedida a Eugénio a oportunidade de ir passar duas semanas das suas férias de Verão à Irlanda, todavia, esta deslocação representará, essencialmente, uma unificação de um eu incompreendido, um amadurecimento psicológico e um crescimento, sobretudo interior e espiritual, conquistado em comunhão com o Alto.

²²¹ Segundo Gaston Bachelard (1979 : 178), «L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère.».

Deste modo, o meio de transporte utilizado, nesta primeira fase da demanda, deveria exprimir a vontade de transcendência (da asa e do voo), deveria permitir uma aproximação ao Espaço Superior, um contacto, embora ainda precoce e embrionário, com as forças celestiais. Assim, a imersão num espaço de liberdade, em contacto com a inquietude dos flocos de nuvens, só poderia ser levada a cabo pelo avião²²² que parece promover que o nosso corpo toque simbolicamente o céu. Com efeito, a nuvem²²³ conduz-nos a um espaço de sublimação total e absoluto e, na nossa perspectiva, é o regaço acolhedor, mas em constante movimento das nuvens, que embala e transporta o avião que, no seu movimento de aterragem, permite que nos aproximemos novamente dos poderes regeneradores que a terra emana e da função purificadora da água, neste caso, da ria de Belfast que Eugénio vislumbrou, ainda, do Céu, qual pássaro aquático.

Quando Eugénio aterra, a sensação de sublimação e de elevação espiritual pelo voo, de que falávamos, parece ser momentaneamente quebrada e interrompida, visto que, quando chega a casa de Jay «do quarto onde (...) [ia] dormir não se [via] a ria, só um muro de árvores contra o céu, um rectângulo de cinza.» (Saldanha, 2003a: 71).

Assim, impunha-se que superasse esta imagem de ilhamento e transpusesse esse muro simbólico com o intuito de receber a força telúrica das árvores que o ajudarão a aproximar-se do centro e lhe permitirão consolidar o seu eu.

Esta unificação processar-se-á em diferentes etapas ligadas ou a movimentos de ascensão, em direcção ao Centro, em contacto com a chuva, ou a momentos de imersão nas águas da ria.

Não podemos esquecer que aquelas árvores apesar de, aparentemente, sugerirem uma imagem de clausura física e psicológica representam símbolos que se inserem no arquétipo da verticalidade e que permitem a prossecução, a concretização de um desejo de ascensão. Na verdade, as árvores que Eugénio encontrará quando, juntamente com os seus novos amigos, sobe a estrada costeira até à Casa Grande de Ballymanor (Saldanha, 2003a: 78) estão carregadas de forças sagradas e parecem concentrar em si toda a energia do universo.

Esta força, esta vitalidade, este poder intrínseco às árvores²²⁴ poderá, na nossa opinião, ter a sua origem nas aves que pousam nos seus ramos, em momentos de repouso e de

²²² Segundo Gaston Bachelard (1990: 82), o homem, seguindo o ideal de transcendência, «(...) deviendra un sur-oiseau qui, loin de notre atmosphère, traversera les espaces infinis entre les mondes, emporté dans sa réelle patrie (...)». A asa parece reenviar a um ideal de perfeição que poderá aplicar-se, de igual modo, à asa do avião. A este propósito, cf. Gilbert Durand (1984: 147).

Realçamos, ainda, o facto de Eugénio estar sentado na fila dez, número que, segundo Chevalier & Gheerbrant (1994: 262), se associa à manifestação. Manifestação de um novo ser que se verifica no final da narrativa.

²²³ «Le petit nuage, le nuage léger est le thème d'ascension la plus régulière, la plus sûre. Il est un conseil permanent de sublimation.» (Bachelard, 1990 : 220).

²²⁴ «A árvore acabou por exprimir, por si só, o cosmos, incorporando, sob uma forma aparentemente estática, a «força» deste, a sua vida e a sua capacidade de renovação periódica.» (Eliade, 2004: 343).

recolhimento «Mais acima, o caminho alargava-se e os campos transformavam-se numa floresta densa de árvores altas²²⁵. Nos seus ramos, havia centenas, milhares de aves (...)» (Saldanha, 2003a: 78-79).

Tudo parecia reenviar para a sublimação e para a sensação de transparência, de pureza etérea e de liberdade que o Alto nos sugere: as árvores eram altas, as aves vinham do alto, tal como Eugénio e tal como a chuva que caía sem parar e que o molhava até aos ossos (Saldanha, 2003a: 78).

De facto, a chuva²²⁶ parece assumir não só a função de fecundação da terra, como também a de purificação do eu de Eugénio, de tal forma que este fica mais disponível para receber as energias do universo quando, acompanhado por James, sobe até ao topo do monte para do cimo poder vislumbrar a ria, caracterizada como «(...) um lago de águas paradas. Um mar de leite, diz[ia] o James, sentando-se num muro de pedra.» (Saldanha, 2003a: 81). Este monte ou colina²²⁷ (Saldanha, 2003a: 81), no nosso entender, ainda não se assume como o ponto mais alto da Terra, como o ponto onde começou a criação (Eliade, 2000a: 30), visto que a viagem de Eugénio estava ainda na sua fase inicial de evolução e de unificação de um ser fragmentado pelos olhares do outro. Na realidade, segundo o mesmo autor (Eliade, 2000a: 33), o caminho que conduz ao centro é um caminho árduo, exigindo-se, deste modo, a continuação da demanda na realização eufórica de um percurso psicossociológico.

Assim, Eugénio vai dar um passeio de barco na ria e Jay sugere que ele e James dêem uma volta de bote neste espaço aquático. Julgamos importante referir que a ria parece não esgotar o seu simbolismo na imagem dinâmica que, normalmente, associámos ao mar porque as suas águas, por um lado, são mais calmas, mas, por outro, não se vinculam unicamente aos valores simbólicos do rio, imagem do devir da existência humana, da fugacidade e da efemeridade do Tempo e da Vida. A ria, pelo seu aspecto ilusório de lago, transmite uma imagem de calma e de serenidade, todavia, não podemos esquecer que o seu sal, pelo facto de ser considerado o fogo libertado das águas, chama Eugénio, o menino cujo cabelo era ruivo, cor do fogo.

Deste modo, quer a água da ria que recebe tanto os valores simbólicos do mar, quanto os do rio, quer o seu sal funcionarão como instrumentos de purificação e de protecção²²⁸ de

²²⁵ Repare-se na expressividade do adjectivo utilizado para qualificar as árvores.

²²⁶ Na perspectiva de Juan Cirlot (2000: 111), a chuva está associada à fertilização, à capacidade purificadora e, pelo facto de provir do céu, tem parentesco com a luz.

²²⁷ Segundo Chevalier & Gheerbrant (1994: 211), a colina é «(...) a primeira manifestação da criação do mundo (...)».

Na opinião de Gaston Bachelard (1978: 384), «sur les lieux élevés nous éprouvons un réconfort. Au moins, nous dominons la plaine, les champs. La moindre colline, pour qui prend ses rêves dans la nature, est *inspirée*.»

²²⁸ Relembremos que o avó de Eugénio lhe tinha oferecido um amuleto, uma pata de coelho. Considera-se que os amuletos transmitem força, a frescura da vida, a consciência e a força dos membros, etc» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 64).

Eugénio quando este cai à ria, depois do intenso nevoeiro leitoso que se derramou sobre a margem (Saldanha, 2003a: 90).

Na realidade, o nevoeiro, símbolo de uma mistura de água, de ar e de fogo (todos os elementos que se juntaram para ajudar Eugénio na sua demanda identitária), «(...) precede as revelações importantes; é o prelúdio da manifestação.» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 470), manifestação esta que coincidirá, afinal, com o encontro de Eugénio com o seu eu e com o outro.

Só uma imersão na água poderia presidir a um (re)nascimento do nosso protagonista que precisava de purificar e fechar para sempre as constantes e sempre presentes feridas e nódoas negras motivadas pelas suas habituais quedas. O contacto com o sal e com a água da ria assumir-se-ão como um mergulho numa imensa pia baptismal, pois à semelhança de Jesus Cristo, que foi baptizado no rio Jordão, também Eugénio receberá a força regeneradora do baptismo. A imersão nas águas fertiliza o potencial vital, já que «(...)équivaut (...) à une réintégration passagère dans l'indistinct, suivie d'une nouvelle création, d'une nouvelle vie ou d'un homme nouveau (...)» (Eliade, 1952 : 200). As águas dissolveram os medos e as inseguranças de Eugénio e, num processo de morte-ressurreição-vida, Eugénio participou de um ritual de salvação pela acção pura e quase divina da água, uma vez que, pela imersão nas águas, «le "vieil homme" meurt (...) et donne naissance à un être nouveau, régénéré (...)» (Eliade, 1952: 202).

Esta ressurreição simbólica de Eugénio para uma nova vida, a renovação da sua força interior faz com que surja um novo 'homem' que, evidenciando toda a sua coragem e determinação, venceu todos os obstáculos que se interpuseram no seu caminho, na concretização da última etapa da sua demanda.

É um Eugénio renascido que sai da água da ria e, qual Robinson Crusoe, enfrenta as adversidades da praia de pedregulhos de uma ilusória ilha; é um novo Eugénio que corre em direcção ao sopé de um monte não muito alto onde avista um rochedo que, afinal, era uma casa, ou antes, um estábulo sem porta, onde estava uma vaca²²⁹.

A viagem de Eugénio nesta ilha que, afinal, era uma península que tinha ficado isolada das margens pela subida das marés, faz com que, num momento final de unificação do seu ser, receba a energia cósmica das pedras que, segundo a tradição bíblica, devido à sua imutabilidade, simbolizam a sabedoria (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 514).

Um Eugénio mais sábio regressa a casa, um novo Eugénio (Saldanha, 2003a: 107) que consolidou a sua personalidade, que unificou a sua força interior e que, por isso, conseguiu

Julgamos nós que este amuleto poderá ter funcionado como um veículo que deu força e vontade a Eugénio para que este nadasse ininterruptamente e vencesse o frio da água.

²²⁹ No entender de Chevalier & Gheerbrant (1994: 674), a vaca está relacionada com um processo gradual que conduz à Iluminação.

anular a sua aparente alteridade, uma vez que, afinal, ele era parecido com alguém da família: Jaime, o irmão da prima Natália. Esta anulação de um ser multifacetado que não se parecia com ninguém só poderia ocorrer após uma viagem de busca identitária e de renovação quer pela acção purificadora da água, quer pelos benefícios catárticos oriundos da terra e do ar.

Neste momento, Eugénio estava preparado para entrar em casa, visto que, mesmo depois de toda a família se mudar para uma moradia, após o segundo casamento de sua mãe, ele sempre continuou metaforicamente enclausurado no apartamento envolto em ciprestes (Saldanha, 2003a: 21).

Consideramos necessário assinalar que a casa de Eugénio se situava na esquina da Rua da Garça Real com a Rua do Rouxinol e só, após a realização da demanda, o nosso protagonista era capaz de comungar e de partilhar com as aves a sua viagem, rumo ao Céu, ao Espiritual. Na nossa perspectiva, esta casa, sendo o corpo e a alma de que nos fala Bachelard (1974: 26), assume-se como o espaço ideal para que o novo eu de Eugénio transmitisse a sua energia e a sua luz ao outro.

Esta é a casa, supomos nós, que, no entender de Mircea Eliade, constitui a *imago mundi*, ela situa-se no Centro do Mundo²³⁰ e o acto de sair dela e de a ela retornar, após a realização de uma viagem, assemelha-se ao acto cosmogónico exemplar, o da criação do mundo, na concretização plena do mito do eterno retorno. Eugénio participou numa acção de cosmogonia, numa acção de restabelecimento da Ordem no meio do Caos, neste caso, um caos de identidade multifacetada que se unificou. A entrada na sua casa assume-se quase como uma entrada primeira, como se Eugénio nunca lá tivesse morado, um novo ser entrará numa nova casa e «toda a construção e toda a inauguração de uma nova morada equivalem de certo modo a *um novo começo, a uma nova vida*. E todo o começo repete o começo primordial, quando o Universo viu pela primeira vez a luz do dia.» (Eliade, s/d: 69). Quando o homem constrói uma casa expressa, talvez, o seu desejo de voltar a um tempo sagrado, a um tempo primordial, denotando, assim, a nostalgia do tempo edénico²³¹, a nostalgia da *perfeição dos começos* (Eliade, s/d: 105).

Um Eugénio purificado e renascido estava, finalmente, preparado para usufruir do calor feminino materno da casa, depois da ajuda concedida pelo fogo, pela terra e, sobretudo, pelo ar e pela água.

²³⁰ «(...) toutes les maisons (...) se trouvent situées en un seul et même point commun, le Centre de l'Univers.» (Eliade, 1952: 69).

²³¹ Cf. Eliade (2004: 473-477).

2.4- A Gata Borralheira vs Um espelho só meu

2.4.1- A Gata Borralheira... a ajuda vinda da mãe, um ser divino antropocósmico

A mãe da Gata Borralheira²³², após a sua morte (Vilhena, s/d: 147), devido à relação estreita que mantinha com a filha, não a poderia deixar sozinha, sobretudo, após o casamento do pai com uma mulher que parecia ser a fonte de onde germinavam todos os males e desventuras da menina. Esta, para enfrentar a vida que lhe era imposta, tentava buscar força e energia junto do túmulo da mãe e, à noite, exprimia a sua imensa tristeza e o seu luto junto das cinzas da lareira²³³.

Como qualquer mãe, vendo o sofrimento da filha, vem em seu auxílio, não uma entidade humana corpo, mas uma entidade alma e espírito, uma mãe que se exprime pela força cósmica da natureza. Deste modo, a árvore que nasce junto do túmulo, bem como o pássaro branco que poisa nos seus ramos podem ser considerados, no nosso entender, como vozes da terra e do ar que não são mais do que o olhar, a voz e os gestos da entidade materna. Aliás, parecem ser vários os mitos que assimilam a mãe humana à grande-mãe telúrica (Eliade, 2000b: 172), a mãe que, depois de morta, se encontra novamente com a terra e dela (re)nasce²³⁴.

Nesta perspectiva, tal como afirma Eliade (2000b: 183), tudo o que a terra produz é orgânico e anímico porque a terra é uma mãe viva e fecunda. E é precisamente esta capacidade de fecundação e de fertilização da terra que faz nascer das suas entranhas uma árvore, cujo simbolismo, como já tivemos oportunidade de ver, se insere quase intrinsecamente na ideia de renovação, de regeneração, de fonte de vida e de realidade absoluta. A árvore parece assumir-se, nesta narrativa, como um sinal da mãe telúrica que, juntamente com o pássaro branco, funciona como elemento indiciador quer da luz que entrará na vida da Gata Borralheira, quer da efectiva possibilidade de mudança regeneradora, pelo menos aos olhos da menina.

Parece-nos que não é aleatória nem a escolha de um ser alado, nem a da sua cor, visto que o voo, característico destas entidades, remete-nos para a possibilidade de comunicação entre o céu e a terra, para uma imagem de transcendência e de liberdade que a Gata Borralheira parecia desejar. Consideramos, com efeito, que o pássaro poderá simbolizar a alma da mãe que,

²³² Neste momento de análise à luz do imaginário, teremos somente em atenção a versão deste conto dos Irmãos Grimm (Vilhena, s/d).

²³³ Recordemos que uma das cerimónias da religião católica que inicia a Quaresma é a da imposição das cinzas, lembrando que todos vimos do pó e a ele regressaremos. Assim, as cinzas da lareira, próximas da Gata Borralheira, simbolicamente parecem remeter para a mãe.

²³⁴ Na perspectiva de Gilbert Durand (1984: 270), «La terre devient berceau magique et bienfaisant parce qu'elle est le lieu du dernier repos.»

imersando da terra, se eleva até ao Céu, espalhando, junto da filha, os poderes catárticos do branco, cuja luz e poder se reflectem no leite materno.

A imagem arquetípica da mãe, materializada na árvore e nos pássaros, ameniza a dor da filha com o leite, alimento primordial (Durand, 1984: 294), que representa quase a essência da intimidade materna, a doçura, o repouso e a calma que lhe são características, a fonte de vida²³⁵.

Assim, o pássaro branco simbolizará, no nosso entender, o elemento que transferirá para a Gata Borracheira a energia vital e a coragem de que precisa para pedir reiteradamente à madrasta autorização para ir ao baile no palácio real.

As provas que aquela lhe propõe transformar-se-iam em obstáculos quase intransponíveis se a menina não contasse novamente com a preciosa ajuda de seres do ar: duas pombas brancas, rolas e pássaros do céu. Com efeito, a sua mãe, símbolo de amor, só lhe poderia enviar uma ave mensageira da renovação cíclica, a rola, e pombas²³⁶ que, dentro do simbolismo da religião cristã católica, parecem ser as aves que, transportando no seu bico um ramo de oliveira, anunciam a paz, assumindo-se, também, como uma das figuras da Santíssima Trindade, o Espírito Santo, representado como uma pomba. Desta forma, a mãe envia aves divinas, porque mais próximas do Alto, portadoras da verdade absoluta, da luz do paraíso, da sublimação espiritual, aves que representam o desejo puro e sem mácula de liberdade.

A árvore e o pássaro branco, qual lâmpada mágica de Aladino, concedem todos os desejos à Gata Borracheira e, depois dos pedidos negados por parte da madrasta, são aqueles seres telúrico e alado que ajudam a menina a ir ao baile, cobrindo-a de ouro e de prata. A preciosidade destes metais, a luminosidade e brilho que emitem já tinha sido sugerida, parecidos, pela brancura tanto das pombas, quanto do pássaro.

Todavia, a ajuda da mãe não termina com a entrada da Gata Borracheira no palácio real, pois, como qualquer figura materna preocupada com a felicidade da filha, queria que ela encontrasse alguém que gostasse dela não pelo parecer, mas pelo ser e, por este motivo, a menina sai por três vezes do baile, sem que o Príncipe tivesse conhecimento da sua verdadeira identidade.

A entidade materna protege-a e esconde-a, na primeira noite, no pombal e, na segunda, numa grande pereira que havia no jardim.

Na nossa opinião, as imagens do pombal, da árvore (pereira) e do jardim reenviam-nos, mais uma vez, para a mãe, não só alma, mas também corpo, visto que, tendo por base um pensamento de Bachelard (1974), a casa parece reenviar-nos para um espaço de repouso materno e, na realidade, o pombal assemelha-se a um espaço protector, de refúgio e de

²³⁵ Ártemis, deusa grega, alimentava os homens e a Terra com o leite dos seus múltiplos seios (Schmidt, 1997: 44).

²³⁶ Uma pequena anotação para referir que Afrodite, deusa do amor, tinha o poder de fertilizar os campos e a pomba era precisamente a ave que aparecia atrelada ao seu carro (Schmidt, 1997: 22).

intimidade e o jardim, enquadrando-se na perspectiva de Gilbert Durand (1984: 283-284)²³⁷ de espaço circular, remete-nos para o ambiente quente e acolhedor que o ventre materno oferece. O jardim parece ser, desta feita, na nossa opinião, o centro perfeito para que a Gata Borralheira, revelando a sua esperteza e dinamismo, se escondesse, trepando a pereira que nele existia. Os ramos e os frutos que germinam desta árvore estão, também eles, imersos numa carga simbólica, visto que as pêras, pela sua forma arredondada, parecem reenviar-nos, também, *ad uterum* e a doçura que podemos associar a este fruto lembrar-nos-á um outro alimento, tal como o leite primordial, o mel.²³⁸

A vitalidade e a energia da Gata Borralheira provêm, consideramos nós, da sensação de bem-estar emanada do leite materno e do mel, pois estes dois alimentos «(...) sont douceur, délices de l'intimité retrouvée.» (Durand, 1984: 297).

Na realidade, estas tentativas de fuga da Gata Borralheira pelo pombal e pela pereira do jardim ocorrem durante a noite, momento revelador de calma, de tranquilidade, de recolhimento ao qual associamos, também, uma imagem feminina, a da lua, cujo brilho parece não conseguir amenizar a força destrutiva do poder masculino que, com a ajuda de um machado, derruba o pombal e abate a pereira. Supomos que a queda destes dois símbolos não se insere num arquétipo de morte, pois eles são simbolicamente imagens da mãe, ser antropocósmico que renasce continuamente das cinzas, à semelhança da Fénix.

A figura materna continua a sua missão de ajuda à Gata Borralheira e, por isso, na terceira noite do baile «(...) o pássaro lançou-lhe um vestido que era tão sumptuoso e brilhante que nunca se tinha visto nada de parecido e uns sapatinhos de ouro.» (Vilhena, s/d: 152). A cor dourada do mel (o ouro) e a brancura do leite emitem uma luz que a todos parecia encantar, com relevância para o Príncipe que, evidenciando o seu ardil, mandara colocar pez na escadaria, de tal modo que o sapatinho da menina ficou preso. De facto, a terceira noite impunha-se como o início da revelação, pois o número três, revelando o seu carácter perfeito, indicia o desvendar do mistério e a descoberta da identidade da jovem.

O processo de reconhecimento conta novamente com o precioso auxílio da entidade materna, uma vez que as meias-irmãs e a madrasta da Gata Borralheira tentam ludibriar o masculino. São as pombas da aveleira que, herdando a sabedoria e o saber das avelãs (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 431), revelam ao Príncipe tanto a falsidade das noivas, como a presença de sangue no pé, sangue que, neste contexto, não parece vincular-se à manifestação de vida, de calor corporal, mas revelar-se como indício de uma mutilação que merecia ser punida.

²³⁷ «L'espace circulaire est plutôt celui du jardin, du fruit, de l'oeuf ou du ventre, et déplace l'accent symbolique sur les voluptés secrètes de l'intimité.»

²³⁸ Na realidade, a pereira não estava no pomar, mas no jardim, onde, normalmente, existem flores, cujo pólen dará origem ao mel. Segundo Gilbert Durand (1984: 297), « si le lait est l'essence même de l'intimité maternelle, le miel au creux de l'arbre, au sein de l'abeille ou de la fleur est aussi, comme le dit l'*Upanishad*, le symbole du coeur des choses.»

Apraz-nos dizer que a ambrósia, alimento dos deuses, era feita à base de mel.

Efectivamente, as duas irmãs serão castigadas pelas pombas que, tal como a mãe, simbolizam quer a vida, quer a morte. A mãe humana/ mãe telúrica precisava de libertar a sua filha das presenças femininas nefastas que a acompanhavam à igreja, no dia do casamento «(...) a mais velha caminhava à direita e a mais nova à esquerda.» (Vilhena, s/d: 154).

Parece-nos, portanto, que a figura materna acompanhou a filha até à igreja, local sagrado que poderá simbolizar para a Gata Borralheira a saída da prisão e a libertação dos tratamentos humilhantes infligidos quer pela sua madrasta, quer pelas meias-irmãs.

Supomos e, contrariamente à leitura apresentada no terceiro capítulo desta dissertação, que o casamento, à luz de um entendimento simbólico e à luz do imaginário, poderá ser encarado como renovação e (re)nascimento para uma nova vida.

Como afirma Mircea Eliade, todos os actos dos homens repetem acontecimentos exemplares que ocorreram num tempo sagrado primordial e, sendo assim, este casamento da Gata Borralheira com o Príncipe poderá ser uma reiteração do casamento primeiro entre o Céu e a Terra, num encontro entre forças de renovação cósmica.

Neste conto dos Irmãos Grimm, no nosso entender, ressoa a voz da entidade materna que, mesmo depois do seu desaparecimento enquanto figura humana, renasce e auxilia a filha a aceder à transcendência e a uma atmosfera de intimidade e de tranquilidade apaziguadoras. Parece-nos que é a imagem arquetípica da mãe que a menina procura e a viagem espiritual que realiza ajuda-a a encontrá-la materializada em elementos da natureza, fazendo com que o seu túmulo, onde derramava as suas lágrimas, se metamorfoseasse em berço telúrico, símbolo de vida e de renovação.

É esta saudade do repouso e da calma que nos sugere o regaço materno que invade o coração de Clara, a protagonista de *Um espelho só meu*.

2.4.2- *Um espelho só meu...* da opacidade à (quase) nitidez do espelho

Clara apresenta-se ao leitor como uma menina estigmatizada pela perda precoce da entidade materna e, talvez por este motivo, o seu coração surja impregnado de ódio e de revolta, sentimentos com os quais premeia todos os que, na sua perspectiva, viriam ou pretenderiam ocupar o lugar sagrado da mãe.

Deste modo, ela deveria passar por um processo de maturação pessoal, pelos caminhos antropológicos do ser e do devir, que lhe permitissem o encontro com o olhar tranquilizador do outro, fosse ele uma entidade feminina, projecção da *mater* ou uma imagem masculina de força paterna transmissora de uma energia possibilitadora de catarse e de uma reconciliação com o mundo.

O percurso inicial desta personagem parece-nos balizado por símbolos que, no pensamento antropológico durandiano do imaginário, surgem em esferas antagónicas, os

símbolos nictomorfos (Durand, 1984: 96-122), onde vamos inserir o espelho e os símbolos espectaculares (Durand, 1984: 162-178), onde vamos considerar o valor do olho/olhar.

Efectivamente, a personalidade de Clara parece marcada pela dualidade sombra/luz, pela «translucidité aveugle» de que nos fala Gilbert Durand (1984: 103) e que o espelho simboliza.

Na nossa opinião, a superfície transparente do espelho, já por si enganosa, poderá transformar-se num objecto pautado pela opacidade, em virtude do egoísmo e do egocentrismo de Clara e, deste modo, o seu olhar não se associará aos *schèmes* da elevação, nem aos ideais de transcendência de que nos fala Gilbert Durand (1984: 170), mas sim poderá funcionar como veículo que a conduzirá à prisão das imagens invertidas e enganadoras. O olhar de Clara transformar-se-á no de um cego que não consegue ver para além de si mesmo, uma vez que rejeita a importância e mesmo a existência do outro na sua vida.

O espelho transmite-lhe, efectivamente, uma imagem ilusória da realidade e projecta-a num mundo quimérico privado, onde Clara opta, julgamos nós, por se apresentar como um invólucro, cujo *contenant* não corresponde ao *contenu*, ou seja, Clara projectava uma imagem de altivez e de independência afectiva, mas o seu eu necessitava do carinho e da protecção exteriores.

Creemos que à semelhança de Narciso que, embevecido pelo reflexo da sua imagem nas águas, deixou de comer e de beber, também Clara se esqueceu do outro, denotando um quase desconhecimento de que a imagem que o espelho lhe oferecia, ao contrário de ser nítida e veiculadora de luz, se assemelhava a um vidro fosco e baço, no qual as formas e as cores perdiam a sua integridade «A Clara levanta-se e deita um olhar de soslaio ao espelho grande por cima do sofá. (...) a sua superfície esverdeada reflecte uma imagem vaga, como se ela estivesse a ver-se num charco com uma película gordurosa de limos.» (Saldanha, 2002a: 67).

Clara sentia uma necessidade obsessiva de ver a sua imagem reflectida no espelho (Saldanha, 2002a: 16, 78, 85, 90, 91), todavia, em determinadas alturas, vislumbrava, apenas, o seu reflexo, até mesmo no vidro da janela (Saldanha, 2002a: 44), aparecendo, desta feita, na nossa opinião, como uma entidade/identidade desagregada e fragmentada. A este reflexo, promotor de uma deformação das formas, numa dialéctica da dissolução, acrescentamos a emergência de Clara, desta feita, inserida numa dialéctica de aumento, de triplicar a sua imagem, acabando, da mesma forma, por distorcê-la, numa vaga e imprecisa realidade «A Clara está no quarto da Inês; está em frente ao espelho triplo, a acabar de se vestir.» (Saldanha, 2002a: 88).

Esta menina, imersa num mundo pictoricamente ora cubista, ora impressionista parecia não estar preparada para receber nem a luz, nem o brilho emanados do ouro e da prata dos seus brincos «A Clara está no quarto da Inês. Olha-se ao espelho de corpo inteiro (...) e a luz forte do candeeiro do tecto incide nos brincos de ouro e prata que a Raquel lhe ofereceu como prenda de

anos e faz ricochete na superfície prateada do espelho. Está encandeada, a Clara.» (Saldanha, 2002a: 83). Como podemos verificar pela leitura deste pequeno excerto textual, de tanto se ver ao espelho, Clara deixa de conseguir fazê-lo porque o seu íntimo, carregado de sentimentos nefastos, precisava de se (re)encontrar.

Premente será referir, supomos nós, o facto de Clara não ter espelho no seu quarto (Saldanha, 2002a: 34), apesar de este objecto existir noutras divisões da casa, constatação que poderá, neste momento, reenviar-nos para a imagem de intimidade, de protecção e de conforto que nos transmite este espaço privado. Neste ambiente apaziguador de emoções não se poderia explicar a presença de um símbolo que fosse veículo de cegueira espiritual, cegueira esta que não lhe permitia receber, desta vez, o poder simbólico das cores amarela, prateada e dourada da roupa e dos acessórios que a madrinha lhe ofereceu e que ela usou para ir à discoteca.

De facto, à «saia amarela muito curta, com vidrinhos e bordados em fio de prata, [à] camisola cavada da mesma cor, mas num tecido transparente, com uma barra de lantejoulas no decote (...)» (Saldanha, 2002a: 79) vêm juntar-se umas sandálias prateadas com contas de vidro e umas estrelas prateadas que Clara coloca na cara (Saldanha, 2002a: 91). Efectivamente, consideramos que é este o momento a partir do qual Clara inicia a sua demanda, visto que as estrelas funcionam quase como a porta que nos permite aceder ao outro lado, as estrelas marcam a possibilidade de comunicação entre o céu (as forças divinas) e a terra (as forças telúricas).

Clara vai entrar num outro mundo quando chega à discoteca, espaço este que nos surge como uma caverna (Saldanha, 2002a: 95), mergulhada num jogo de escuridão e de luz.

Este espaço poderá ser encarado como promotor do reencontro com a figura materna, uma vez que entrar na caverna corresponde a um regresso às origens, ao útero materno «O carácter *central* da caverna faz dela lugar do nascimento e da regeneração; de iniciação também, que é o novo *nascimento* (...)» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 179). Em relação a este assunto, Eliade (2000b: 185) alega que «penetrar num labirinto ou numa caverna [equivale] a um regresso místico à mãe (...)».

A comparação feita entre a discoteca e a caverna levar-nos-á a pensar que este espaço de diversão se situava, pela sua profundidade, mais próximo da força de renovação da natureza, da Grande-Mãe, de que já falámos²³⁹.

Neste ambiente, apesar do barulho da música e da dança, parece que Clara, no final alternativo proposto pela autora (Saldanha, 2002a: 105-110), consegue encontrar alguma serenidade, de tal forma que a noite do seu 15º aniversário se assume como um (re) nascimento de uma nova Clara que já não precisa que o espelho lhe devolva uma imagem ilusória, uma

²³⁹ A propósito do simbolismo da caverna, cf. Gilbert Durand (1984: 275-276).

Clara que já não necessita dos vidrinhos das sandálias²⁴⁰ que, aliás, se partiram, pois vai fortalecer o seu percurso de maturação identitária, após um breve (re)encontro com a figura materna.

No entanto, o primeiro final sugerido (Saldanha, 2002a: 95-104) apresenta-nos uma adolescente que não conseguiu aproveitar a força vital da entidade materna materializada na caverna/discoteca e que, por esse motivo, será conduzida a um hospital, pois nem as golfadas do ar fresco da madrugada funcionaram como elementos regeneradores. O álcool que ingeriu não partilhava da simbologia do vinho das bodas de Caná, nem o fumo do tabaco, a acção purificadora, sagrada e de sublimação do incenso (o Ar) que os Reis Magos ofereceram ao Menino Jesus.

Apesar de não conseguir partilhar com a Terra e com o Ar o seu poder demiúrgico, Clara encontrará, junto da entidade paterna, a força que lhe permitirá iniciar o seu percurso de reencontro consigo e com o outro «o teu pai tem estado sempre lá fora, desde as três da manhã. Ele disse-nos que tu fazes hoje quinze anos. Parabéns! (Saldanha, 2002a: 104).²⁴¹

2.5- O Príncipe Sapo vs A princesa e o sapo

2.5.1- O Príncipe Sapo... sob o signo da metamorfose

A leitura que nos propomos apresentar oscilará entre dois pólos, o feminino e o masculino pois, na nossa opinião, esta narrativa permite vislumbrar um percurso vivencial que se bifurca, na medida em que o masculino, pelo signo da metamorfose, acede a um novo plano da existência, reintegrando a unidade perdida, ao passo que o feminino, pelas características psicológicas disfóricas que o dominam, parece diluir-se, no final da diegese, não sendo contemplado com uma transformação que lhe permitisse aceder a um plano de equilíbrio.

A Princesa deste conto aparece-nos num espaço natural, perfeito e em aparente harmonia com os elementos vitais essenciais, a Água, a Terra, o Ar e o Fogo. Contacta com a energia vinda da floresta, com o calor que o sol irradia, com a luminosidade transparente da água do lago e com a calma de todo um ambiente que nos faz regressar ao Jardim do Éden. Esta menina, cuja beleza maravilhava o próprio sol (Costa, 1992a: 27), brincava com um objecto, também ele, dotado de luz e de brilho, símbolo de perfeição, uma bola de ouro que ela, em sucessivos movimentos de subida e de descida, inseria, com os seus gestos, numa dialéctica do

²⁴⁰ Uma das sandálias de Clara ficou colada ao alcatrão (Saldanha, 2002a: 108), à semelhança do sapatinho esquerdo da Gata Borralheira que ficou preso ao pez (Vilhena, s/d: 152).

²⁴¹ Uma pequena anotação para referir que os tópicos da varinha mágica e da abóbora que apareciam na versão de Charles Perrault estão presentes no universo ficcional de *Um espelho só meu*, porém, contrariamente ao conto maravilhoso assinalado, nem a abóbora, nem a varinha assumem um carácter mágico, feérico, pois a primeira materializa-se num automóvel e a segunda, num moderno cartão de crédito (Saldanha, 2002a: 80,91).

Alto e do Baixo. A bola subia, aproximando-se mais do Céu e do poder uraniano para, de imediato, descer, estreitando, assim, as suas relações com o vigor telúrico.

Estes gestos, aparentemente graciosos, que a menina repetia nas suas brincadeiras foram abruptamente interrompidos no dia em que a bola caiu e desapareceu no fundo do lago «(...) que a fonte criara.» (Costa, 1992a: 27). Deste modo, o lago deu lugar a um enorme buraco que parecia ter ‘engolido’ a bola, tornando-se este objecto prisioneiro da água que, neste caso, não funcionava como bebida que saciava, que purificava e que regenerava, mas como substância que bebia, que engolia²⁴².

Tornava-se, então, necessário que a menina tentasse alcançar a sua bola, todavia, ela não o faz pois, aos seus olhos, a água pura e cristalina parecia ter-se transformado numa água sombria e triste, tristeza que ela própria evidenciava através das lágrimas que derramava no lago.

Na verdade, consideramos que são estas lágrimas da Princesa, é o seu choro que quebra o silêncio do lago e que contribui para que o Sapo acorde de uma vida inerte e letárgica, de um sono profundo do qual só poderia sair após a presença de um elemento externo. O seu despertar faz com que a bola surja das ‘profundezas’ do lago e este momento de emersão constitui já a etapa iniciática da sua metamorfose futura. As águas, nas quais o Sapo mergulha, poderão reflectir uma alma passada que ele tenta conquistar²⁴³, um corpo que eventualmente ele perdeu e que anseia recuperar. Esta água, apesar de silenciosa e parada, não se assumia como sinónimo de uma morte definitiva, mas de uma morte aparente que prepara a saída para uma nova vida.

Desta feita, apesar de ser, aparentemente, um animal de água, julgamos que o Sapo não encara o meio aquático como um espaço vital, de intimidade e de protecção tranquilizadora, daí que reitere movimentos de saída, concretizando, por enquanto, uma alteração/metamorfose espacial. A água, agora parada e melancólica, depois de ter sido regada com as lágrimas²⁴⁴ da Princesa, ‘obriga’ o Sapo a sair, a iniciar a sua demanda de libertação de um espaço que aprisionava não só a sua alma, mas também o seu corpo.

Assim, não desistindo dos seus propósitos de libertação, mesmo depois da quebra do pacto por parte da Princesa, desloca-se até ao castelo desta última, numa tentativa de aceder a um outro mundo, o mundo dos humanos que a Princesa personificava. Contudo, este rito de passagem é-lhe vedado pela menina, no momento em que lhe fecha a porta, interpondo, assim, entre ambos um muro que funcionava como um impedimento, como uma barreira na prossecução dos seus desejos. É a voz persistente do Sapo que parece ajudar a derrubar esta muralha, de tal modo que a Princesa lhe abre a porta, reiterando, uma vez mais, que o seu ser

²⁴² Cf. Gaston Bachelard (1979: 77).

²⁴³ Segundo Bachelard (1979: 74), «Le passé de notre âme est une eau profonde.».

²⁴⁴ Em relação à influência das lágrimas na água, cf. Bachelard (1979: 89).

estava envolto num manto de antagonismos constantes, agora, entre o fechar e o abrir; entre o proibir e o permitir, denunciando um interior em desordem. Talvez a menina precisasse de encetar uma viagem de purificação de sentimentos, no entanto, nesta narrativa, ela parece estar somente ao serviço da metamorfose masculina.

O momento de transição entre dois seres, entre dois mundos ocorre no quarto, espaço indiciador de refúgio, de paz e de estabilidade emocional que a Princesa não parecia revelar. A sua fúria, que se concretiza numa tentativa de matar o Sapo, origina uma nova vida, pois o momento de impacto com o chão, faz surgir um sedutor príncipe²⁴⁵, cuja demanda tinha como Graal a conquista de elementos axiológicos, tais como a liberdade, a identidade perdida e, neste momento, (re) conquistada.

A alteração de formas, visíveis, neste contexto, marca o fim e um novo começo. O crescimento do Sapo/ Príncipe implica que as formas se alterem, não é só a aparência que muda, mas, na nossa perspectiva, também a essência.²⁴⁶

Na verdade, durante o tempo em que assumiu a forma de Sapo²⁴⁷, o Príncipe empreendeu, supomos nós, uma descida ao fundo de si mesmo, materializada no mergulho regenerador do lago, ponte entre a morte e uma nova existência.

Esta metamorfose bem sucedida faz desaparecer da intriga o elemento feminino que, ao nascer do sol, parte com o Príncipe numa carruagem puxada por oito cavalos brancos, cujos arreios eram de ouro (Costa, 1992a: 33).

Pelo referido, consideramos que se confirma uma metamorfose abençoada tanto pela pureza do branco, pela luminosidade e vida do sol reflectida no ouro, como pela majestade divina dos cavalos²⁴⁸.

A transformação visível do Sapo/Príncipe ocorreu, como já referimos, pela acção do feminino, cuja personalidade se mantém inalterada. O mesmo parece, no nosso entender, acontecer na narrativa *A princesa e o sapo* (Saldanha, 2004a), uma vez que, também neste texto, a metamorfose da essência do Ser incide no masculino (Afonso) e não no feminino (Diana) que parece ainda não estar preparado para receber o poder imagético do Cosmos.

²⁴⁵ Para Georges Jean (1988: 74), as maravilhas dos contos de fadas são «(...) las metamorfosis; la invisibilidad; el cofre cerrado, el féretro de cristal y las camaras secretas; el bosque y el árbol mágico; los números mágicos; los animales que hablan; el oro y las piedras preciosas.» Para este mesmo autor, o que distingue a metamorfose no maravilhoso e no fantástico é o facto de, no fantástico, a transformação ser mais lenta. (Jean, 1988: 75), tal como já aludimos no capítulo III, ponto 1.1.

²⁴⁶ No entender de Pierre Brunel (1974: 185), «(...) la Métamorphose est donc une chose générale ; elle est donc manifeste, au moins, chez tous les corps temporaires de l'Univers.»

²⁴⁷ Na nossa opinião, a transformação anunciava-se desde o início, pois este animal é por excelência o animal das metamorfoses.

²⁴⁸ Segundo Chevalier & Gheerbrant (1994: 176), os cavalos brancos reflectem a imagem da beleza vencedora. Na realidade, não podemos esquecer que as grandes figuras de Heróis, de Santos, de Conquistadores montavam cavalos de cor branca.

2.5.2- *A princesa e o sapo ... (des) ocultar a essência do Ser*

A leitura desta narrativa passará por dois momentos, o primeiro corresponderá à infância de Diana e de Afonso (o *Sapo*) e o segundo à adolescência de ambos, havendo, todavia, dois elementos que unificam estas duas etapas, a Água e o Fogo.

Deste modo e, apelando a um mosaico onde se cruzam vozes intertextuais, vamos ao encontro de duas personagens, Afonso e Diana que, quando pequenos, vivenciaram uma aventura cujos paralelismos com a narrativa *O Príncipe Sapo* (Costa, 1992a) parecem bastante evidentes.

Assim, Diana surge aos olhos de Afonso²⁴⁹ como o protótipo de beleza, ela era a sua princesa «(...) de vestido cor-de-rosa e soquetes rendados.» (Saldanha, 2004a: 71), a menina cuja casa (palácio) estava envolta no manto branco (da escadaria de mármore e dos móveis) (Saldanha, 2004a: 70) que parecia conferir a este espaço firmes pinceladas denotativas de calma, de paz e de harmonia. No entanto, esta tranquilidade, promovida pela cor branca, é interrompida por Diana, a menina egoísta que fazia de Afonso um brinquedo que ela queria e podia comandar a seu belo prazer, não merecendo por isso, na nossa perspectiva, brincar com um balão branco com estrelas e riscos dourados (Saldanha, 2004a: 72).

É curioso verificar que tudo neste balão parecia reenviar-nos, uma vez mais, para uma imagem de perfeição: a forma arredondada, o branco e a cor dourada, sinónimo de vida e de luz, assim como os riscos que, parecendo traçar uma trajectória rectilínea, se aproximavam do arquétipo da verticalidade e do Céu. Repare-se que Diana não atirava o balão ao ar como a Princesa de *O Príncipe Sapo* (Costa, 1992a), ela corria pelo jardim com o balão seguro por um fio, espécie de liana, que poderia funcionar como uma espécie de escada, de acesso mais fácil, que aproximaria e promoveria a comunicação entre a Terra e o Céu (Eliade, s/d: 50; 1952: 57; 2004: 144), fazendo com que Diana fosse polvilhada com os seus poderes de renovação, de transfiguração e de conhecimento. No entanto, este elo de comunicação do mundo telúrico ao universo uraniano foi quebrado quando Diana tropeçou e caiu²⁵⁰, motivando, com este seu acto involuntário, a deslocação do balão que, levado pela brisa, acabou por cair quase vazio no meio do lago (Saldanha, 2004a: 74).

Esta queda funcionou, supomos nós, como uma espécie de castigo pela arrogância e pretensão de um ser mimado que pensava poder manipular os sentimentos dos outros e, à semelhança de Ícaro, foi punida pois não estava ainda preparada para receber nem o brilho dourado do seu balão, nem a revelação que a cor branca promove.

²⁴⁹ Neto de Micaela, empregada da mãe de Diana.

²⁵⁰ A propósito das imagens dinâmicas da queda, cf. Gilbert Durand (1984: 122-129).

O movimento descendente de Diana parecia contrariado pela subida inicial do seu balão em direcção ao Céu, mas, também este objecto, metáfora da própria menina, perde o ar, rompendo um elo que, momentaneamente, o ligava ao Alto. Assim, o balão acabou por cair no lago e deste espaço aquático foi recuperado por Afonso que, saltando para a água, o devolveu à sua princesa, porém, nesta fase iniciática da sua viagem, o menino ainda não tinha capacidade para captar a força purificadora que a água emanava.

Salientamos que a personalidade egocêntrica de Diana fora castigada, pelo próprio fogo, pois ela tropeçou na calçada do jardim que, sendo de pedra é quente, à semelhança da força ígnea que, neste momento, se assume como oponente a uma Diana egoísta que não deixava Afonso brincar com o seu balão.

Nesta primeira fase, nenhuma mudança se consuma nem em Diana, nem em Afonso, uma vez que ela continua a evidenciar a sua postura arrogante e ele, a sua humildade e o seu fascínio por uma menina que, apesar de tudo lhe negar, ele via como uma princesinha encantadora.

Este relacionamento ‘senhora/servo’ parece ter atravessado o percurso de vida das duas crianças, pois, uma vez adolescentes, mantém-se o mesmo sentimento de adoração de Afonso e a mesma altivez de Diana.

Nesta segunda etapa de (des)aprendizagem, assistiremos a uma desocultação da essência disfórica de Diana, pelo olhar e pela voz de Afonso que, tentando pôr em prática um plano de Reinaldo, se afasta da sua sempre princesa, começando a revelar uma postura de indiferença perante os seus caprichos, postura muito diferente da que sempre mantivera.

Esta viagem interior materializou-se na deslocação de autocarro a Fornos de Lontano para aí acampar, juntamente com os amigos, nas margens do rio Lontão. Neste espaço possível, Afonso iniciou a sua evolução, tendo como companheira inicial uma fogueira imaginária (Saldanha, 2004a: 52) que lhe transmitiu, supomos nós, o desejo de mudança, ao passo que Diana não foi sensível a este agente de transformação, denunciando a sua indiferença perante o poder catártico do fogo.

Este elemento essencial revelou-se, ainda, através dos relâmpagos que, acompanhados pela chuva e pelo vento (Saldanha, 2004a: 55-56), enformaram uma tempestade²⁵¹ que obrigou todos os alunos e professores a saírem das tendas e, às escuras, seguirem um caminho pedregoso até uma escola desactivada que lhes serviu de abrigo.

²⁵¹ Esta tempestade parecia denunciar as forças cósmicas que pretendiam acordar Afonso de uma vida submissa às vontades de Diana. Esta quase cólera divina era, pelo contrário, a voz doce do universo que desejava que Afonso assumisse o seu eu e vivesse a sua vida sem constrangimentos.

Em relação à ambivalência das forças cósmicas, neste caso, a do vento, *vide* Gaston Bachelard (1990: 256- 270). Ainda no que respeita à tempestade, Mircea Eliade (2004: 123) afirma que ela é o desencadeamento poderoso das forças criadoras, forças que, acrescentamos nós, vieram em auxílio de Afonso e que consolidaram a sua coragem.

Diana, para além de denunciar a sua indiferença perante o fogo, revela a mesma atitude face à chuva, visto que mesmo depois de ter apanhado com um jorro de água, logo à saída da tenda (Saldanha, 2004a: 57), não recebeu a bênção deste elemento, contrariamente ao que se passou com Afonso. A água parece ter apagado as recordações de um passado consagrado a Diana, fazendo surgir um novo estado e um novo ser que foi obrigado, pela luz interior que o relâmpago produziu, a recolher-se e a meditar (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 566-567). Este momento contemplativo do eu recebeu, também, a ajuda não só do vento que desencadeou um acto sublimatório e transcendente, mas também do trovão e da água vinda do Céu (a chuva²⁵²) que, para além de fecundar o solo, pela acção dos seres celestes, regenerou e purificou a alma e o coração de Afonso, libertando-o da sua quase obsessão por Diana.

Consideramos que estas imagens (a chuva, o vento, o fogo e o próprio trovão²⁵³), que nos reenviam a uma dialéctica do Alto, contribuíram para desvelar, desocultar a essência de Afonso. Era imperativo que este iniciasse uma trajectória ascendente, pois segundo Bachelard (1990: 19), «(...) qui ne monte pas tombe.», queda esta que teve como vítima Diana.

Esta adolescente, apesar de ter percorrido o mesmo caminho de Afonso, do ponto de vista físico e material, não o fez do ponto de vista simbólico e espiritual, permanecendo a sua essência oculta, escondida, coberta por sentimentos nefastos que nem a calma, nem o silêncio da noite conseguiram dissolver.

No nosso entender, Afonso iniciou um processo de apaziguamento do seu mundo interior e, à semelhança dos Hebreus que buscavam a Terra Prometida pelo deserto Sinai, também Afonso vê um deserto imenso (Saldanha, 2004a: 82), espaço que, pela imagem de solidão que lhe é intrínseca, apresenta-se com uma dupla significação²⁵⁴, revelando a supremacia da graça e confirmando o seu valor como lugar propício à revelação divina (Cirlot, 2000: 139). O deserto que Afonso via transmitia-lhe a força demiúrgica da luz e do fogo e a percepção de que a amizade e o amor de Diana se assemelhavam a uma miragem de um enganador oásis, em pleno deserto.²⁵⁵

Face ao exposto, talvez possamos afirmar que Afonso recebeu a energia regeneradora da chuva; a bênção e a coragem que incita à mudança; a força do fogo e da luz não só dos relâmpagos, como também da fogueira imaginária e da imagem vista/sonhada do deserto que

²⁵² A propósito do simbolismo do dilúvio, cf. Mircea Eliade (2004: 268- 270).

²⁵³ O trovão parece anunciar uma revelação (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 664), a revelação que, na nossa opinião, desvendará uma personalidade e um eu presos nas teias de um feminino asfíxiante e anulador da vontade do outro.

²⁵⁴ Cf. Chevalier & Gheerbrant (1994: 259-260).

²⁵⁵ Realçamos que o percurso de Afonso das tendas até à escola, contra a chuva e contra o vento poderá ter sido o exercício ideal para ele vencer o complexo de inferioridade de que nos fala Gaston Bachelard (1990: 218). Segundo este mesmo autor (1990:218), «les grands timides sont de grands marcheurs; ils remportent des victoires symboliques à chaque pas ; ils compensent leur timidité à chaque coup de canne.»

Afonso supera um sentir servil em relação a Diana e inicia um percurso vitorioso de encontro com o seu eu.

contribuíram para que a sua demanda identitária culminasse num movimento em direcção à luz, num amadurecimento pessoal, numa metamorfose de afectos, numa libertação de algo que o aprisionava para, deste modo, ver para além de Diana e começar a ter olhos para outras pessoas, Camila, a sua nova princesa (Saldanha, 2004a: 106-107).

Apraz-nos dizer que a tempestade, de que já falámos, se assume como uma hierofania, uma manifestação do sagrado, uma manifestação das forças celestiais que funcionaram como adjuvantes no processo de libertação simbólico de Afonso. Talvez este precisasse das epifanias da força vital e da violência, da energia de Zeus para sair do seu labirinto e para que o seu ser estremecesse e se estilhaçasse para, através da viagem, se unificar.

Num processo inverso ao de um trajecto vitorioso e sensível às vozes do Cosmos, Diana não cumpriu a sua demanda, pois, nem a água, nem o fogo promoveram uma metamorfose interior ao nível do (in) consciente humano. A sua ascese falhou e ela, à semelhança do seu balão de infância, perdeu força e caiu, não parecendo estar preparada para encetar o seu percurso iniciático.

Esta demanda não cumprida não faz dela uma heroína e, por este motivo, parecia não merecer voltar a casa, símbolo de intimidade e de segurança afectiva, pois, quando ligou aos pais para que estes a fossem buscar à escola, devido às más condições atmosféricas que não permitiram a continuação do acampamento, eles não atenderam (Saldanha, 2004a: 106). Todavia, apesar de tudo e dos olhares reprovadores de todos, o seu sentimento de superioridade permanece (Saldanha, 2004a: 107).

Concluimos defendendo que a vida de Diana continuava imersa no caos e na desordem psíquica que não a deixa ver para além de si, ao passo que Afonso conseguiu aceder à Ordem, entendida como libertação e unificação de um ser há muito enclausurado, reiterando, deste modo, o acto cosmogónico, o acto primordial que deu origem a todos e a cada um de nós, num processo de eterno retorno²⁵⁶ às origens genesíacas, ao principio da ordem restabelecida.

Síntese do capítulo:

Neste capítulo foi nosso objectivo seguir a viagem dos protagonistas quer a dos que compõem o universo mítico dos contos maravilhosos, quer a dos que partilham e convivem num mundo ficcionalizado por Ana Saldanha. Tentámos demonstrar que as demandas encetadas foram, salvo raras excepções, conseguidas, tendo as personagens fortalecido o seu mundo interior, no final da sua jornada.

²⁵⁶ Cf. Mircea Eliade (2000a).

Hansel e Gretel, sob a influência purificadora do fogo e da imagem arquetípica da mãe, afirmaram o seu EU e a busca espiritual que empreenderam permitiu-lhes tanto a conquista da paz e da harmonia desejadas, como a consolidação do seu crescimento em harmonia com o Alto. Maria, por seu lado, concretizou uma viagem, uma caminhada em direcção ao Centro que lhe possibilitou a unificação de um ser fragmentado. O seu renascimento para a vida e para o outro fez com que acesse à Ordem, factor para o qual contribuiu a força demiúrgica do fogo.

O Capuchinho Vermelho desenvolveu uma viagem que concluímos ter sido infrutífera pelo facto de a menina não ter recebido a força e a energia dos elementos vitais da natureza, parecendo não estar, ainda, preparado o caminho que lhe permitiria alcançar a plenitude do Centro. Contrariamente, Sofia, no decurso da sua jornada, captou as energias da terra e da água, percorrendo, assim, um caminho em direcção à luz e ao Alto. Efectivamente, a sua demanda de maturação pessoal revelou ser positiva, pelo enriquecimento do seu mundo íntimo.

O Patinho Feio tentou, também ele, a sua viagem simbólica que despoletou uma metamorfose e a conseqüente consolidação de uma vida que espelhava uma imagem de estilhaçamento, imagem essa promovida pelos olhares reprovadores do outro. Por seu turno, o percurso psicossociológico seguido por Eugénio culminou, depois de receber a acção purificadora da água e as graças da terra e do ar, num amadurecimento interior, numa ressurreição simbólica para uma nova vida e na unificação de uma identidade multifacetada.

A Gata Borralheira ajudada por um ser divino antropocósmico, pela força telúrica e pelos seres alados, concretizou o seu processo de (pseudo)libertação. Já Clara parece não ter cumprido euforicamente (pelo menos num dos finais propostos) os objectivos da sua viagem e não parecia estar receptiva nem para percorrer os caminhos antropológicos do ser e do dever, nem para aceder ao Centro, ao Alto, pois a sua imagem parecia continuar a reflectir-se na opacidade do espelho.

O Príncipe Sapo, sob o signo da metamorfose, desenvolveu uma viagem de purificação, de libertação de uma essência ontológica que se sentia aprisionada num corpo e numa alma que não eram os seus. Em *A princesa e o sapo*, a demanda foi, de igual modo, eufórica para Afonso, mas antiteticamente disfórica para Diana, pois só o masculino acolheu os benefícios purificadores e regeneradores quer do fogo, quer da água.

Assim, ao longo deste capítulo, tentámos evidenciar que todos os protagonistas empreenderam uma viagem, cujo objectivo era o de aceder à Ordem individual e/ou social, ao Cosmos apaziguador e regenerador, tendo alguns recebido a energia e o poder dos elementos da natureza e concluído um percurso iniciático ascensional rumo ao Alto.

Considerações finais

Após este trabalho de reflexão e de análise, algumas considerações, em jeito de conclusão, se impõem neste momento.

Na realidade, parece-nos que a escrita de Ana Saldanha, pela fluidez, vivacidade e expressividade criadora e criativa que a caracterizam, capta de imediato o olhar e o interesse dos jovens adolescentes, seu destinatário preferencial, envolvendo-os num universo que reconhecem e no qual encontram muito do seu mundo.

A este leitor foi solicitado um comportamento hermenêutico peculiar, pois, perante o universo proposto pela autora, teve que aceitar protocolos de leitura que o obrigaram a entender como mediata a relação entre o texto e a realidade empírica e histórico-factual. A sua competência quer enciclopédica, quer literária permitiu-lhe, possivelmente, aperceber-se da plurissignificação dos elementos textuais e da constante actualização da novidade semiótica no espaço ficcional.

Esta entidade receptora foi convidada a embrenhar-se num processo de leitura, num jogo que exigiu dela uma participação activa e cooperante e lhe incutiu a emergência de preencher os inúmeros espaços em branco deixados pelo texto, de forma a incrementar a sua capacidade criativa, a sua faculdade imaginativa e de modo a potenciar a sua liberdade de interacção com o texto, prolongando, assim, o prazer estético que o artefacto verbal lhe possibilitou.

De facto, para decifrar sentidos ocultos e desvendar significados ambivalentes, a entidade leitora, competente e crítica, convocada pelo universo textualizado por Ana Saldanha, teve que apelar a uma memória cultural que lhe permitiu reconhecer nos textos do presente ecos e reminiscências de um tempo mítico passado, o dos contos maravilhosos.

Estes clássicos da literatura parecem, efectivamente, enformar o inconsciente colectivo de determinadas comunidades interpretativas e ter a capacidade de persistir ao longo dos tempos como *ruído de fundo* (Calvino, 1994: 12).

A um leitor semântico e crítico (Eco: 1992) foi reclamada, também, a competência literária para reconhecer marcas de ordem intertextual que em Ana Saldanha não passam somente pela recuperação dos contos de fadas.

Neste estudo, procurámos estabelecer pontes temático-ideológicas e imagético-simbólicas entre esses contos do passado e algumas narrativas da escritora portuguesa contemporânea acima citada. Concluímos, após uma detalhada análise, desenvolvida sobretudo nos capítulos III e IV, que a autora retoma personagens, relações e motivos da tradição, mas ao incorporá-los num novo espaço e num outro tempo, veicula novas temáticas e ideias, contribuindo para que, por um lado, valores já sugeridos e prometidos se clarifiquem e, por outro, faz aflorar, por exemplo, outros comportamentos sociais e um entendimento do feminino

e do masculino mais fluído e menos ancorado aos estereótipos de género do passado, espelhando inovadores contextos e ambientes socioculturais.

Os protagonistas das suas narrativas foram beber um pouco às personagens clássicas, pois, tal como estas, vivenciaram momentos de alegria, de reconforto, de companheirismo, de amizade fraternal, de ansiedade, de solidão, de desamparo afectivo, de arrependimento ou de angústia, todavia, a autora apresenta ao seu leitor uma moldura humana adolescente que tenta emancipar-se do mundo adulto e que, rodeada de amigos, humanos ou animais, mais ou menos numerosos, já não revela a humildade, a obediência cega, a ingenuidade, a passividade inibidora do agir de alguns dos protagonistas da tradição, evidenciando, antiteticamente, uma maior vivacidade, perspicácia, coragem e determinação, mas também introversão, revolta, ódio e amargura como é o caso de Maria (Saldanha, 2003b) ou egocentrismo e desprezo pelo outro, como acontece com Diana (Saldanha, 2004a). Parece-nos, assim, que Ana Saldanha não se prende à tradição e, contrariamente ao que se passava nos contos maravilhosos, a realidade não é pintada de forma singular e as personagens deixaram de ser ou totalmente boas ou totalmente más, sendo-nos sugerido um universo diegético multifacetado partilhado por personagens com qualidades e defeitos, em contínuo processo de evolução e de maturação pessoal, alcançado por umas, mas ainda distante para outras.

As suas personagens reflectem marcas da modernidade, aproximam-se do real empírico e factual e surgem envoltas numa forte componente emotiva, em sentimentos que afloram a todo o momento, numa urdidura textual matizada de afectos.

Os universos familiares perspectivados na colecção «Era uma vez...Outra vez» reflectem, tal como os textos do passado, relações afectivas e/ou de tensão entre pais e filhos, situações de solidão, de abandono familiar, de rivalidade e de ciúme entre irmãos, no entanto, as madrastas más foram desmistificadas e substituídas por personagens femininas próximas da afectividade e da preocupação maternas. A voz das mães (ou das entidades que as substituíam) surgia, num tempo outro, dotada de autoridade; imersa em frieza, em maldade ou ancorada à imagem de um regaço protector e carinhoso, ambivalência esta também presente nas entidades patriarcais. Os pais estavam ausentes e, quando presentes, a sua voz ou era manipulada pelo feminino ou se assumia como detentora de uma postura autoritária e prepotente.

Interessante foi demonstrar que este entendimento plural das figuras maternas e paternas é, de igual modo, visível no presente, uma vez que nos surgem mães e pais que sublinham um amor incondicional pelos filhos, vozes femininas frias e insensíveis como a de Aurora (Saldanha, 2003b) ou ternas e amorosas como a de Dulce (Saldanha, 2003b) e ainda figuras paternas ausentes e outras imersas num universo de emotividade e de afectos.

Muito curioso foi confirmar que tanto os textos da tradição, como os da contemporaneidade quando apresentam uma voz materna dura e indiferente, ela reporta-se não a

uma mãe verdadeira, mas a uma figura (madrasta) que resulta de um novo relacionamento conjugal da entidade paterna.

Pensamos que a abordagem dos núcleos familiares, como vimos no capítulo IV, faz emergir a necessidade e a defesa de valores como a harmonia familiar; o respeito mútuo entre pais e filhos e/ou entre irmãos, de uma mesma ou de diferentes relações; a amizade; a união; a tolerância; o respeito pelas diferenças individuais; a necessidade de comunicação familiar e a partilha de ideias, de conselhos e de afectos em comunidade.

A representação da família não aparece firmada unicamente numa imagem idílica de amor e de felicidade plenas, mas mergulhada em problemas que se aproximam do quotidiano situacional da entidade leitora infanto-juvenil que, tal como nos diz Sara Reis da Silva (2005b: 11), pela forma como a família surge textualizada, desenvolverá um processo de identificação «(...) com a vida familiar das figuras ficcionalmente construídas.»

O universo filtrado pela criatividade da autora apresenta as desavenças e as rivalidades entre membros de uma mesma família como naturais, num mundo onde os confrontos geracionais se assumem como uma realidade. Assim, os protagonistas do presente, contrariamente aos do passado, partilham o seu espaço com amigos que os ajudam (ou não) a superar obstáculos e a descobrir novos mundos.

Ana Saldanha sensibiliza-nos para a necessidade de os jovens se sentirem seguros quer no seio da família, quer no grupo de amigos e alerta-nos para a falta de diálogo, para a ausência de partilha comunitária entre os membros de uma família que poderá acarretar situações de orfandade afectiva, de solidão, de revolta por parte dos filhos e de ciúme entre irmãos, por exemplo.

Notámos que a aliança da memória/tradição com a modernidade/inação passou por momentos em que os elos da cadeia se aproximavam e por outros em que se afastavam. Assim, neste universo possível do passado e do presente desprende-se um entendimento do masculino e do feminino que, aos nossos olhos, sofreu notórias alterações.

A tradição dos contos maravilhosos apresentava-nos uma imagem dos meninos e dos homens maioritariamente associada à supremacia e ao poder e uma imagem do feminino pautada pela submissão, obediência e humildade. Aliás, a capacidade de agir e a determinação de algumas protagonistas parecia ser sempre pontual, pois a sua voz era silenciada no final da diegese, emergindo o estereótipo da menina-mulher dedicada ao lar e ao marido, para o qual se assumia como uma recompensa. A mulher reiterava um estereótipo de um ser que esperava e o homem o de uma entidade que promovia e solucionava situações de tensão e/ou de perigo.

A um cenário diferente assistimos no quadro ficcionalizado por Ana Saldanha, visto parecer ser possível concluir que a visão do masculino e do feminino apresentada quer nas obras que constituem o nosso *corpus*, quer noutras de sua autoria, às quais aludimos sumariamente, se pauta por uma visão multifacetada, por uma perspetivação dual que corrobora um notável

poder de observação das relações afectivas e sociais nas suas múltiplas formas. Por esta razão, convivemos com personagens femininas ternas, meigas, carinhosas e com outras dominadoras, determinadas e autoritárias que parecem exercer a sua influência sobre o masculino; partilhámos um universo com figuras masculinas passivas, tímidas e emotivas e com outras que assumem a sua capacidade de agir e de lutar pela sua liberdade emotiva, pela sua independência afectiva, denunciando determinação e coragem. Deparámo-nos com homens que exercem profissões de reconhecido mérito social e cultural, com um homem que ajuda nas tarefas domésticas, com mulheres que só trabalham em casa e com outras que conciliam as tarefas domésticas com a sua profissão. Interessante será apontarmos que, nas narrativas de Ana Saldanha, surgem ainda, no núcleo dos protagonistas, figuras maternas confinadas à esfera doméstica e algumas afirmações aparentemente reveladoras de estereótipos de género, já comentadas no capítulo IV.

Face ao exposto, talvez possamos concluir que nas narrativas ancoradas a um tempo presente começa a aflorar uma educação para a igualdade de géneros, afirmando-se, mais uma vez, a necessidade de educar os jovens para o respeito, para uma educação democrática e plural alheia ao lugar comum e à estereotipia castradora e inibidora do pensar e do sentir em liberdade.

Uma visão poliédrica, totalmente oposta a um olhar monolítico e autoritário, vislumbrou-se nos textos de Ana Saldanha, assim como uma presentificação de novos problemas e inquietações de uma sociedade contemporânea.

A autora não inovou somente no que respeita à apresentação das personagens e ao enquadramento espaço-temporal da diegese, mas também pela abordagem, mais ou menos subtil, de temas como a doença; a morte; o amor; a sexualidade; o divórcio; o adultério; a violência doméstica; as novas famílias; o culto da estética; a droga; o álcool; o tabaco; a homossexualidade; a violência juvenil; a violação; a pedofilia; a delinquência urbana; a periculosidade da vida nas grandes cidades; a prostituição; a discriminação de raças e de culturas; a desertificação e isolamento das zonas rurais; a omnipresença da cibernética e das telecomunicações; a ecologia; a abertura ao exterior e temáticas em torno de uma crítica social e consciente dirigida, pela voz das personagens, à classe docente; à programação televisiva; ao funcionalismo público; aos serviços judiciais; à falta de civismo de alguns cidadãos; ao jornalismo; aos serviços camarários e hospitalares, entre outras entidades.

Foram abordados temas e veiculados valores estéticos, socioculturais e morais fundamentais que contribuirão, no nosso entender, para fazer do leitor um cidadão interventivo e responsável do seu papel na sociedade e no mundo.

Ana Saldanha esclareceu algumas temáticas/valores que afluíam já numa memória vinda do ontem, defendendo, assim, a aceitação mútua; a tolerância; a solidariedade; o respeito pelos mais velhos e pela diferença; a liberdade; a independência; a honra e o valor da palavra; o espírito de iniciativa; a justiça; o amor e condenando a curiosidade bisbilhoteira; a vaidade; a futilidade; a ambição desmedida; a arrogância; o egocentrismo; a mentira; uma sociedade racista

e xenófoba; uma sociedade que valoriza o parecer e não o ser, o materialismo e não os princípios morais e éticos.

Consideramos que os seus textos promovem uma educação igualitária e solidária, uma educação para a cidadania, para a democracia, para os direitos do Homem, para uma consciência humana e social, para a aceitação de novos modelos familiares, para a vivência pacífica em comunhão com a natureza, para o respeito pela diversidade, fomentando a tolerância e a comunicação entre povos e culturas, numa atitude de receptividade face ao outro, a uma sociedade multirracial e multicultural que deve defender uma postura de abertura a novos horizontes culturais.

Apraz-nos dizer que Ana Saldanha revisitou contos clássicos que, subsistindo no ideário colectivo, foram filtrados pelo olhar da modernidade e recuperou temas e valores ditos, prometidos ou sugeridos nesses prototextos, mas inovou, apresentando novas preocupações e contextos mais próximos de uma sociedade contemporânea, corroborando um pensamento de Isabel Tejerina Lobo (2005b), segundo o qual «é necessário oferecer às crianças/jovens uma literatura multicultural e comprometida que apele à sensibilidade, à análise crítica e à implicação pessoal solidária.»

A novidade não passou somente pela forma como deu a conhecer os protagonistas, as famílias, os amigos, os espaços, os ambientes, as temáticas e os valores, mas pela forma viva e espontânea como o fez, pelo tom próximo da coloquialidade que imprimiu ao seu relato, exigindo ao leitor, tal como vimos no capítulo V, uma postura de captação de estratégias retórico-discursivas, de captação de indícios semeados no percurso de leitura, de reconhecimento e de compreensão de inferências intertextuais, de movimentos analépticos, de registos de língua, de expressões idiomáticas, de aforismos populares, de notas de humor, entre outros recursos, cujo objectivo era o de implicar a instância receptora num universo e num registo que facilmente acabaria por reconhecer como seu.

Uma vez mais concluímos que, partindo do já conhecido, de uma força e autoridade da tradição literária, Ana Saldanha distanciou-se das expressões hipercodificadas que funcionavam como passaportes de entrada ao mundo dos contos de fadas, mantendo, todavia, o diálogo como forma de representação do discurso mais utilizada, pois é através dele que a atmosfera social e ideológica surge, de forma viva e dinâmica, pela consciência das personagens.

Face ao explanado, talvez possamos afirmar que, à semelhança da tradição, também a inovação exerceu sobre a entidade leitora um poder catártico na sua personalidade, imaginação e sensibilidade.

Nesta dissertação, partindo da constatação de que o texto partilha uma dimensão polissémica com o seu destinatário, procurámos demonstrar, através do capítulo VI, que mesmo textos aparentemente próximos da ficção realista, como os de Ana Saldanha, permitem uma leitura à luz do imaginário, alargando, deste modo, os múltiplos sentidos que o texto oculta e

incentivando a entidade leitora a olhar o mundo de uma forma mais estimulante e mais enriquecedora.

Através dos apontamentos para leituras simbólicas e antropológicas que delineámos, deduzimos que os protagonistas quer do passado, quer do presente encetaram uma demanda, enquanto rito de maturação pessoal, todavia, esta viagem nem sempre foi superada, uma vez que, embora pontualmente, algumas personagens não estavam ainda preparadas para receber nem os poderes regeneradores e purificadores dos elementos vitais da Natureza (Água, Terra, Ar e Fogo), nem a energia e a força do Centro. O capítulo supramencionado permitiu-nos ver que no universo ficcionalizado por Ana Saldanha *muitas* vezes se sugere *muito* mais do que aquilo que se diz, architectam-se mundos imaginários e as imagens e símbolos que emanam da sua escrita interrelacionam-se numa manta de significações portadora de emoções e de afectos que perspectivam uma nova forma de ler o mundo e de interagir com o outro.

Neste momento de balanço do trabalho realizado ficamos com a certeza de que o texto é uma fonte plurissignificativa inesgotável, as palavras agora ditas reenviam-nos a outras já proferidas e estas entrecruzam-se com aquelas num verdadeiro efeito *boomerang*.

Consideramos, porém, que este estudo permitiu desenhar o universo que nos é oferecido pela mestria imaginativa de Ana Saldanha sob um novo prisma que tentou ser plural e apresentar uma sociedade coetânea mas suas múltiplas relações, vivências, razões e emoções, pintando personagens consistentes do ponto de vista humano.

Ao longo desta dissertação, fizemos surgir precisamente uma sociedade imersa em inúmeros problemas e preocupações, onde se assume como emergente a apologia e a defesa de valores aparentemente adormecidos. Talvez esta sociedade sinta nostalgia do poético (Bravo-Villasante, 1989:78), o que poderá explicar a recuperação de ecos do passado não só pela voz e escrita de Ana Saldanha, mas também pela de outros escritores portugueses e/ou estrangeiros. Esta saudade do sonhar e do acreditar em dias-mais-cor-de-rosa, talvez alicerce e explique as constantes reedições dos clássicos, as produções cinematográficas da Walt Disney, o sucesso da saga de Harry Potter ou da trilogia de Tolkien, bem como filmes do teor de «Shrek I e II», de «Charlie e a fábrica de chocolate», de «Os Piratas das Caraíbas I e II», de «À procura de Nemo», entre muitos outros livros e filmes que parecem alertar para a necessidade de voltar à pureza e ingenuidade dos contos de fadas e a um mundo onde tudo parece possível.

A autora chama a atenção da entidade leitora para a complexidade que pauta as relações humanas, familiariza-a com alterações de ordem sociológica e com os inúmeros problemas que fazem parte da nossa realidade social, económica e cultural, mas também aponta algumas luzes ao fundo do túnel. Teresa Colomer (1998: 214-215) refere que «ahora se espera que las personas aprendan a desenvolverse a través de la evaluación de los problemas, de su verbalización y que asumen que el éxito consiste únicamente en hallar la mejor de las salidas posibles.»

Na verdade, fazendo a apologia de determinados valores humanitários, apresenta algumas das chaves de solução para os inúmeros conflitos sociais, políticos e étnicos que se assumem como nota dominante num planeta que, por vezes, parece ter dificuldade em aceitar a pluralidade e a vida em comum.

Parece-nos que este trabalho poderá ser relevante em termos educativos, pois trouxe a lume uma escritora e uma obra que, tendo como destinatário preferencial um público jovem adolescente, se mantém em sintonia com alguns dos princípios e valores que enformam o Currículo Nacional do Ensino Básico, nomeadamente, os que advogam a construção e a tomada de consciência da identidade pessoal e social, o respeito e a valorização da diversidade dos indivíduos e dos grupos quanto às suas pertenças e opções, a construção de uma consciência ecológica conducente à valorização e preservação do património natural e cultural e a valorização das dimensões relacionais da aprendizagem e dos princípios éticos que regulam o relacionamento com o saber e com os outros.

Além disso, os seus textos visam, à semelhança de um dos princípios gerais da Lei de Bases do Sistema Educativo (artigo 2º, capítulo I), uma promoção do desenvolvimento do espírito democrático e pluralista, respeitador dos outros e das suas ideias, aberto ao diálogo e à livre troca de opiniões, formando cidadãos capazes de julgarem com espírito crítico e criativo o meio social em que se integram e de se empenharem na sua transformação progressiva.

Os próprios objectivos do Ensino Básico contemplados nas alíneas h) e i) do artigo 7º do capítulo III do mesmo documento parecem-nos ser, de igual modo, alguns dos propósitos da autora: proporcionar aos alunos [aos leitores jovens] experiências que favoreçam a sua maturidade cívica e sócio-afectiva, criando neles atitudes e hábitos positivos de relação e cooperação, quer no plano dos seus vínculos de família, quer no da intervenção consciente e responsável na realidade circundante e proporcionar-lhes a aquisição de atitudes autónomas, visando a formação de cidadãos civicamente responsáveis e democraticamente intervenientes na vida comunitária.

Na realidade, uma análise cuidada destas obras de literatura juvenil permite-nos encontrar também algumas reminiscências das novas didácticas, uma vez que o olhar multifacetado e plural de Ana Saldanha sobre uma sociedade em constante mudança está em consonância com as práticas que perspectivam o sujeito como o centro activo e cooperante de todo o processo de aprendizagem²⁵⁷. Esta autora permitirá que o aluno, enquanto leitor, se aperceba da complexidade da existência humana na sua vertente individual e social e seja sensível aos valores humanos que permitirão uma superação dessas mesmas dificuldades, assumindo-se os seus textos, na nossa opinião, como importantes para a sua formação.

²⁵⁷O sociólogo da educação, Philippe Perrenoud, alerta, por exemplo, para a necessidade de respeito pela diversidade das personalidades e das culturas (Perrenoud, 1995: 128), preocupação visível, no nosso entender, nas narrativas de Ana Saldanha.

Julgamos que esta autora conhecerá uma maior projecção em contexto escolar, pois apesar de não fazer ainda parte do *corpus* de autores portugueses, cujas obras incorporam os programas de Língua Portuguesa e de Português, começa já a ser abordada no âmbito da sala de aula. Saliento somente o facto de a Porto Editora oferecer, juntamente com os manuais de Língua Portuguesa do 8º ano *A Casa da Língua* de Sofia Melo e de Manuela Rio e *Com todas as letras* de Fernanda Costa e Luísa Mendonça, a obra *Uma questão de cor*. Este texto foi leccionado no ano lectivo passado na escola onde trabalhámos – Escola Secundária São Pedro, em Vila Real -, o que poderá ser um indicador de que os textos da autora são efectivamente relevantes para os nossos jovens adolescentes, uma vez que abrem o seu leque de horizontes, permitem-lhes conhecer o outro e, deste modo, a si mesmo, alertando-os para a realidade que os envolve e perspectivando algumas soluções que passam, muitas vezes, pelo próprio eu, vontade e persistência individuais e não por situações de conflito ou de violência.

Ana Saldanha, com os seus textos, na nossa perspectiva, tão apelativos e dinâmicos, permite ao jovem contactar com a língua materna de forma lúdica, racional e emotiva, fomentando o seu gosto pela leitura e o desenvolvimento da sua capacidade comunicativa tanto ao nível da escrita, quanto ao nível da oralidade.

Esta literatura transmite ao leitor referências a nível comportamental e, tal como nos diz Ângela Balça (2006), a propósito da literatura de recepção infantil, também a de recepção juvenil e em particular a de Ana Saldanha se assume, no nosso entender, como um bom recurso pedagógico, «(...) não só porque encerra em si valores literários, valores estéticos e valores sociais, mas também porque propicia, aos leitores mais pequenos [e não só] múltiplas leituras e olhares plurais sobre o mundo, aspectos fundamentais para o alargamento de horizontes e para a construção de um diálogo, que conduza à interrogação da realidade e à partilha de respostas e de conhecimentos.»

Concordámos em pleno com Sara Reis da Silva (2005b: 17) quando afirma que «a escrita de Ana Saldanha é segura, desdobra-se com naturalidade e sem hesitações e representa o que de ‘mais literário’ podemos encontrar na literatura portuguesa de recepção juvenil.» Por este motivo, o estudo aqui apresentado representa o início de um trabalho de pesquisa e de investigação que gostaríamos de aprofundar, enriquecendo leituras já feitas e alargando o nosso *corpus* textual a outras obras da autora, algumas das quais referidas na presente dissertação.

Seria nosso objectivo seguir, no futuro, orientações de leitura que nos permitissem vislumbrar de que forma as obras da autora contribuem para o fomento da consciência estética da entidade leitora, de que modo promovem a sua competência literária, o desenvolvimento de uma consciencialização social e cultural, bem como a sua formação moral e cívica.

Gostaríamos, na verdade, de levar para dentro da sala de aula alguns dos seus textos e trabalhá-los no sentido de ver se os jovens conseguem aceder de facto aos valores, às temáticas, a um mundo sugerido e não dito.

Seria interessante ver se outros autores portugueses de literatura infanto-juvenil contemporânea promovem o mesmo olhar plural de perspetivação da realidade empírica e histórico-factual.

As obras de Ana Saldanha pintam, por vezes, um cenário onde parece não haver princesas, mas gatas borralheiras, onde já não se sabe se se é pato ou cisne, se príncipe ou sapo. É nestes momentos de picos no dedo que a autora, na nossa opinião, nos sugere uma viagem pelo mundo maravilhoso das casas doces feitas de chocolate.

Em trabalhos futuros é nosso objectivo viajar neste universo que nos possibilitará momentos de prazer ao escrever numa parede imaginária o que vai dentro de nós.

Este estudo representa alguns grãos de areia de um imenso deserto que gostaríamos de percorrer.

«Fechava os olhos e punha-se a imaginar grãos de areia fina a escorrerem lentamente, um a um, numa ampulheta.» (Saldanha, 2004a: 82)

Bibliografia

Bibliografia activa

COSTA, Maria José (1992a), «O Príncipe Sapo», in *Os mais belos contos de Grimm*, vol. II, Lisboa: Livraria Civilização Editora, pp. 27-34.

COSTA, Maria José (1992b), «Capuchinho Vermelho», in *Os mais belos contos de Grimm*, vol. I, Lisboa: Livraria Civilização Editora, pp. 3-8.

COSTA, Maria José (1992c), «Hansel e Gretel», in *Os mais belos contos de Grimm*, vol. I, Lisboa: Livraria Civilização Editora, pp. 27-42.

JESUS, Carlos José Marques Duarte de (1993a), «O Patinho Feio», in *Os mais belos contos de animais*, Lisboa: Livraria Civilização Editora, pp. 27-46.

JESUS, Carlos José Marques Duarte de (1993b), «Gata Borralheira», in *Os mais belos contos de Perrault*, Lisboa: Livraria Civilização Editora, pp. 27-40.

SALDANHA, Ana (2002a), *Um espelho só meu*, Lisboa: Editorial Caminho.

SALDANHA, Ana (2002b), *O gorro vermelho*, Lisboa: Editorial Caminho.

SALDANHA, Ana (2003a), *Nem pato, nem cisne*, Lisboa: Editorial Caminho.

SALDANHA, Ana (2003b), *Uma casa muito doce*, Lisboa: Editorial Caminho.

SALDANHA, Ana (2004a), *A princesa e o sapo*, Lisboa: Editorial Caminho.

VILHENA, Graça (s/d) (trad.), *Contos de Grimm*, Lisboa: Relógio d'Água.

Bibliografia passiva

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1974), «O texto literário e os seus códigos» in *Colóquio Letras*, nº 21, pp. 23-33.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1977), *Competência Linguística e Competência Literária – Sobre a possibilidade de uma Poética Gerativa*, Coimbra: Livraria Almedina.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1981), «Nótula sobre o conceito de Literatura Infantil» in Domingos Guimarães de Sá. *A literatura Infantil em Portugal. Acheegas para a sua história (catálogos bibliográfico e discográfico)*, Braga: Editorial Franciscana, pp. 11-15.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1987), «A ‘leitura’ de deus e as leituras dos homens», in *Colóquio Letras*, nº 100 (Novembro/Dezembro de 1987), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.19-23.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1993), *Teoria da Literatura*, Coimbra: Edições Almedina.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (2002), *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa: Universidade Aberta.

ALÇADA, Isabel (1999), «Os temas difíceis na literatura infantil», in Ana Gaiaz (coord.), *A literatura para crianças no século XXI*, Boletim Cultural, Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 35-54.

AMÂNCIO, Lígia (1994), *Masculino e Feminino – a construção social da diferença*, Porto: Edições Afrontamento.

ANTÓNIO MAYORAL, J. (1987), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros.

ARAÚJO, Alberto Filipe & Baptista, Fernando Paulo (2003), *Variações sobre o imaginário – Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas*, Lisboa: Instituto Piaget.

ARAÚJO, Maria Helena Ribeiro Soares (1987), *A literatura Infantil e o acto de ler*, Braga: Unidade Científico-Pedagógica de Educação – Universidade do Minho.

AZEVEDO, Fernando José Fraga de (1995), *A teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco: entre a ordem e a aventura*, Porto: Porto Editora.

AZEVEDO, Fernando José Fraga de (2002), *Texto literário e ensino da língua – A escrita surrealista de Mário Cesariny*, Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos.

AZEVEDO, Fernando José Fraga de (2003), «Intertextos fundamentais na constituição de um cânone literário para a infância», in *Malasartes* [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude], nº 13, Dezembro, Porto: Campo das Letras, pp. 13-17.

AZEVEDO, Fernando José Fraga de (2006), *Literatura infantil e leitores. Da teoria às práticas*, Braga: Instituto de Estudos da Criança/Universidade do Minho.

BACHELARD, Gaston (1960), *La poétique de la rêverie*, Paris: Presses Universitaires de France.

- BACHELARD, Gaston (1974), *La poétique de l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France.
- BACHELARD, Gaston (1978), *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris : José Corti.
- BACHELARD, Gaston (1979), *L'eau et les rêves – essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti.
- BACHELARD, Gaston (1989), *A Psicanálise do fogo*, Lisboa: Litoral Edições.
- BACHELARD, Gaston (1990), *L'air et les songes – essai sur l'imagination du mouvement* Paris: José Corti.
- BAKHTINE, Mikhail (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris : Éditions Gallimard.
- BALÇA, Ângela Maria F. M. Coelho de Paiva (2004), *A finalidade educativa das narrativas infanto-juvenis portuguesas actuais*, Tese de Doutoramento, Évora: Universidade de Évora.
- BALÇA, Ângela Maria F. M. Coelho de Paiva (2006), «'Era uma vez...' da Literatura Infantil à educação para a cidadania», in Fernando Azevedo (Coord.), *Criança, Língua, Imaginário e Texto Literário – Centro e Margens na Literatura para Crianças e Jovens, Actas do 2º Congresso Internacional*, versão digital, Braga: Universidade do Minho, Instituto de Estudos da Criança.
- BARBOSA, Pedro (1995), *Metamorfoses do real – arte, imaginário e conhecimento estético*, Lisboa: Edições Afrontamento.
- BARTHES, Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris: Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1987), «A Morte do Autor», in *O Rumor da Língua*; Lisboa: Edições 70, pp. 49-53.
- BASTOS, Glória (1999), *Literatura infantil e juvenil*, Lisboa: Universidade Aberta.
- BETTELHEIM, Bruno (1998), *Psicanálise dos contos de fadas*, Lisboa: Bertrand Editora.
- BLOCKEEL, Francesca (2001), *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: identidade e alteridade*, Lisboa: Editorial Caminho.
- BOIA, Lucian (1998), *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris: Les belles lettres.
- BRANDÃO, Adelino (1995), *A Presença dos Irmãos Grimm na literatura infantil e no folclore brasileiro*, São Paulo: Ibrasa.
- BRAVO-VILLASANTE, Cármen (1989), *Ensayos de literatura infantil*, Murcia: Universidad de Murcia.
- BRUNEL, Pierre (1974), *Le mythe de la métamorphose*, Paris: Librairie Armand Colin.
- CALVINO, Ítalo (1994), *Porquê ler os clássicos?* Lisboa: Teorema, pp. 7-13.
- CAMPOS, Susana & AZEVEDO, Fernando (2006), «Viagem pelos Labirintos do Eu...Uma Leitura de *Hansel e Gretel* dos Irmãos Grimm e de *Uma Casa Muito Doce*, de Ana Saldanha», in Fernando Azevedo (Coord.), *Centro e Margens na Literatura para Crianças e Jovens. Actas*

do 2º Congresso Internacional Criança, Língua, Imaginário e Texto Literário, versão digital, Braga: Universidade do Minho, Instituto de Estudos da Criança.

CERDA, Hugo Gutierrez (1985), *Ideologia y cuentos de hadas*, Madrid: Akal.

CERRILLO, Pedro & García Padrino, Jaime (Coord.) (1992), *Literatura Infantil*, Cuenca : Universidade de Castilla-La -Mancha.

CERRILLO, Pedro (2006), «Literatura infantil e mediação leitora», in Fernando Azevedo (Coord.), *Língua Materna e Literatura Infantil. Elementos Nucleares para Professores do Ensino Básico*, Lisboa: Lidel.

CERVERA, Juan (1992), *Teoría de la Literatura Infantil*, Bilbao: Ediciones Mensajero - Universidad de Deusto.

CERVERA, Juan (1997), *La creación literaria para niños*, Bilbao: Ediciones Mensajero.

CERVERA, Juan (2003a), «Las nuevas corrientes de la literatura infantil», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/Fichaobra.html?Ref=10115>, texto retirado no dia 11 de Julho de 2006.

CERVERA, Juan (2003b), «La literatura infantil en la construcción de la conciencia del niño» Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/Fichaobra.html?Ref=10135>, texto retirado no dia 11 de Julho de 2006.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1994), *Diccionario dos Símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa: Editorial Teorema.

CIRLOT, Juan (2000), *Diccionario de símbolos*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

COLOMER, Teresa (1995), «Adquisición de la competencia literaria», in *Textos de Didáctica de la lengua y de la literatura*, nº 4, Grao Educación, pp. 8-22.

COLOMER, Teresa (1998), *La formación del lector literario*, Madrid: Fundación Sánchez Ruipérez.

COLOMER, Teresa (1999), *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid: Síntesis.

COLOMER, Teresa (2000), «La formació i renovació de l'imaginari cultural: l'exemple de *La Caputxeta Vermella*», in Gemma Lluch (Ed.), *De la narrativa oral a la literatura per a infants: invenció d'una tradició literària*, Alzira: Ediciones Bromera.

COLOMER, Teresa (2002) (Dir.), *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, Madrid: Fundación Sánchez Ruipérez.

CUNNINGHAM, Hugh (1995), *Children and Childhood, in Western Society since 1500*, London: Longman.

DEFOURNY, Michel (1999), «Literatura juvenil, entre normalização e liberdades» in José António Gomes & Patrick Zimmermann (coord.), *Do Dragão ao Pai Natal. Olhares sobre a Literatura para a Infância*. Comunicações dos Encontros Luso-Galaicos Francófonos do Livro Infantil, Porto: Campo das Letras, pp.15-24.

- DIOGO, Américo António Lindeza (1994), *Literatura infantil - História, teoria, interpretações*, Porto: Porto Editora.
- DUBOIS, Claude-Gilbert (2005), « Symbole et mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique-dictionnaire*, Paris : Imago, pp.331-348.
- DUBORGEL, Bruno (1992), *Imaginário e Pedagogia*, Lisboa: Instituto Piaget.
- DUBORGEL, Bruno (2003), «Imaginário e Pedagogia» in Alberto Filipe Araújo e Fernando Paulo Baptista (coord.), *Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*, Lisboa: Instituto Piaget, pp. 203-217.
- DURAND, Gilbert (1984), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Dunod.
- DURAND, Gilbert (1995), *A imaginação simbólica*, Lisboa : Edições 70.
- DURAND, Gilbert (1998), *Campos do imaginário*, Lisboa: Instituto Piaget.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula – Le rôle du lecteur*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.
- ECO, Umberto (1989), *Obra Aberta*, Lisboa : Difel.
- ECO, Umberto (1992), *Les limites de l'interprétation*, Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- ECO, Umberto (1995), *Seis passeios nos bosques da ficção*, Lisboa: Difel.
- ECO, Umberto (2003), *Sobre literatura*, Lisboa: Difel.
- ELIADE, Mircea (s/d), *O Sagrado e o Profano, a essência das religiões*, Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- ELIADE, Mircea (1952), *Images et symboles – essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris: Éditions Gallimard.
- ELIADE, Mircea (1963), *Aspects du mythe*, Paris : Éditions Gallimard.
- ELIADE, Mircea (2000a), *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa: Edições 70.
- ELIADE, Mircea (2000b), *Mitos, sonhos e mistérios*, Lisboa: Edições 70.
- ELIADE, Mircea (2004), *Tratado de história das religiões*, Porto: Edições Asa.
- ESCARPIT, Denise D. (1999), «Adolescência: leitura (s) em liberdade?» in José António Gomes & Patrick Zimmermann (coord.), *Do Dragão ao Pai Natal. Olhares sobre a Literatura para a Infância*. Comunicações dos Encontros Luso-Galaicos Francófonos do Livro Infantil, Porto: Campo das Letras, pp.71-87.
- FROMM, Erich (1983), *A linguagem esquecida. Uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*, Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- GARAGALZA, Luís (2003), «A Hermenêutica filosófica e a linguagem simbólica» in Alberto Filipe Araújo e Fernando Paulo Baptista (coord.), *Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*, Lisboa: Instituto Piaget, pp. 71-92.

- GARAT, Anne-Marie (2004), *Une faim de loup. Lecture du Petit Chaperon Rouge*, Arles : Actes Sud.
- GARCÍA, Antonio Berrio (1989), *Teoría de la literatura*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- GARRALÓN, Ana (2004), «Literatura con valores», Alicate: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/Fichaobra.html?Ref=12116>, texto retirado no dia 11 de Julho de 2006.
- GODINHO, Hélder (2003), «Imaginário e Literatura» in Alberto Filipe Araújo e Fernando Paulo Baptista (coord.), *Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*, Lisboa: Instituto Piaget, pp. 141-151.
- GOMES, José António (1991), *Literatura para crianças e jovens - alguns percursos*, Lisboa: Editorial Caminho.
- GOMES, António & ZIMMERMANN, Patrick (coord.), (1999), *Do Dragão ao Pai natal, olhares sobre a literatura para a infância*, Comunicações dos Encontros Luso-Galaicos-Francófonos do Livro Infantil, Porto: Campo das Letras.
- GOMES, José António (2000), «Ana Saldanha – Esbater fronteiras entre a literatura para crianças e literatura para adultos» in *Malasartes* [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude], nº 4, Novembro, Porto: Campo das Letras, pp. 3-5.
- GOMES, José António (2001), «Como Outro Qualquer» (recensão) in *Malasartes* [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude], nº 7, Dezembro, Porto: Campo das Letras, pp. 29-31.
- GOMES, José António (2003), «Os Novos “Contos de Fadas” de Ana Saldanha» in *Malasartes* [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude], nº 12, Novembro, Porto: Campo das Letras, pp. 24-25.
- GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes (1987), *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en la personalidad del niño lector*, Madrid: Narcea.
- GONÇALVES, Óscar F. (2000), *Viver narrativamente*, Coimbra: Quarteto Editora.
- GOYET, Francis (1987), «Initatio ou intertextualité?», in *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, nº 71, Paris : Éditions du Seuil, pp.312-320.
- GROS, Nathalie Piégay (1996), *Introduction à l'intertextualité*, Paris: Dunod.
- HELD, Jacqueline (1987), *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, Barcelona: Paidós.
- HEMINGWAY, Ernest (s/d), *Por quem os sinos dobram?*, Lisboa: Livros do Brasil.
- HOHR, Hansjorg (2000), «Dynamic aspects of fairy tales: social and emotional competence through fairy tales» in *Scandinavian Journal of Educational Research*, vol. 44, nº1, pp. 89-103.
- HOURIHAN, Margery (1997), *Deconstructing the hero*, London: Routledge.
- HUTCHEON, Linda (1991), *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, Rio de Janeiro: Imago Editora.
- ISER, Wolfgang (1987), *El acto de leer*, Madrid: Taurus Ediciones.

- ISER, Wolfgang (1989a), «La estructura apelativa de los textos», in Rainer Warning, (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, pp.133-148.
- ISER, Wolfgang (1989b), «El proceso de lectura», in Rainer Warning, (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, pp.149-164.
- JAN, Isabelle (1985), *La littérature enfantine*, Paris: Éditions Ouvrières Dessain et Tolra.
- JAUSS, Hans Robert (1982), *Toward an aesthetic of reception*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JAUSS, Hans Robert (1983), «O texto poético na mudança de horizonte da leitura», in Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas fontes*, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, volume. II, pp.305-358.
- JEAN, Georges (1988), *El poder de los cuentos*, Barcelona: Pirene.
- JENNY, Laurent (1979), «A estratégia da forma», in Laurent Jenny et al., *Intertextualidades*, Coimbra: Livraria Almedina, pp. 5-49. [título original *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 27, Paris: Éditions du Seuil.]
- JOHNSTON, Ingrid & MANGAT, Jyoti (2002) «Making the invisible visible», in John Stephens, (ed.) *Ways of being male*, New York: Routledge.
- JONES, Steven Swans (2002), *The fairy tale, The magic mirror of the imagination*, London: Routledge.
- JOST, François (1977), «Les aventures du lecteur» in *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 29, Paris: Éditions du Seuil, pp. 77-89.
- KOLU, Kaarina (2003) «Finnish books for youth. No more taboos» in *Bookbird. A journal of international children's literature. IBBY – International Board on Books for young people*, vol.41, n° 3 (Special Issue: Controversial Children's Literature), pp. 13-22.
- KHÉDE, Sonia Salomão (org.) (1983), *Literatura infanto-juvenil, um gênero polêmico*, Petrópolis:Vozes.
- KRISTEVA, Julia (1969), *Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Éditions du Seuil.
- LEAL, Ivone (1982), *O masculino e o feminino em literatura infantil*, Lisboa : Comissão da Condição Feminina.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1995), *Mito e significado*, Madrid: Alianza Editorial.
- LIMA, Luiz Costa (2002), *A literatura e o leitor, textos de estética da recepção*, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- LLUCH, Gemma (1998), *El lector model en la narrativa per a infants i joves*, Barcelona: Ed. Aldea Global.
- LLUCH, Gemma (Ed.) (2000), *De la narrativa oral a la literatura per a infants: invenció d'una tradició literària*, Alzira: Ediciones Bromera.

LOBO, Isabel Tejerina (2005a), «La educación en valores y el teatro. Apuntes para una reflexión y propuesta de actividades»: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/Fichaobra.html?Ref=14503&portal=17> , texto retirado no dia 11 de Julho de 2006.

LOBO, Isabel Tejerina (2005b), «Literatura ética y estética. Lecturas solidarias y educación»: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/Fichaobra.html?Ref=14593&portal=17> , texto retirado no dia 11 de Julho de 2006.

LOTMAN, Iuri (1978), *A estrutura do texto artístico*, Lisboa: Estampa.

LURIE, Alison (1998), *No se lo cuentes a los mayores, Literatura infantil, espacio subversivo*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1987), *O tempo das mulheres*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

MEAD, Alice (2001), «Author Profile», in Susan Lehr (ed.), *Beauty Brains and Brawn, the construction of gender in children's literature*, Portsmouth / New York: Heinemann, pp.152-156.

MENDOZA FILLOLA, António (1999), «Función de la literatura infantil y juvenil en la formación de la competência literaria», in Pedro C. Cerrillo & J. García Padrino (coord), *Literatura infantil y su didáctica*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha, pp. 11-53.

MESQUITA, Armindo (s/d), «A estética da recepção na literatura infantil», <http://web.ipn.pt/literatura/infantil/armindo.1.rtf>, texto retirado no dia 15 de Setembro de 2005.

MESQUITA, Armindo (coord.) (2002), *Pedagogias do imaginário. Olhares sobre a literatura infantil*, Porto: Edições Asa.

MIMOSO, Anabela (2002), «A cidade do Porto na literatura infanto-juvenil», in *Malasartes [Cadernos para a Infância e a Juventude]*, nº 10, Dezembro, Porto: Campo das Letras, pp. 9-20.

MORAIS, Ana Paiva (2005), *B.I. do Lobo*, Lisboa: Apenas Livros.

NOBILE, Ângelo (1992), *Literatura infantil y juvenil – la infancia y sus libros en la civilización tecnológica*, Madrid: Ediciones Morata.

PARSONS, Linda (2004), «Ella Evolving: Cinderella Stories and the Construction of Gender-Appropriate Behavior», in *Children's Literature in Education*, vol. 35, nº 2, pp. 135-154.

PASSOS, Joana Filipa da Silva de Melo Vilela (1996), *Ângela Cárter e a reescrita dos contos de fadas*, Dissertação: Mestrado em Língua e Literatura Inglesas na área de Literatura Inglesa, Braga: Universidade do Minho.

PEDRO, Maria do Sameiro (2006), «O Capuchinho Cinzento de Matilde», in Fernando Azevedo (Coord.), *Criança, Língua, Imaginário e Texto Literário – Centro e Margens na Literatura para Crianças e Jovens, Actas do 2º Congresso Internacional*, versão digital, Braga: Universidade do Minho, Instituto de Estudos da Criança.

PERRAULT, Charles (1977), *Contos*, Lisboa: Editorial Estampa, pp.97-100.

- PERRENOUD, Philippe (1995), *Ofício de aluno e sentido do trabalho escolar*, Porto: Porto Editora.
- PESCADA, António (1997) (trad.), *Contos*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 115-120 [título original *Contes* de Charles Perrault].
- PESSOA, Fernando (1989), *Mensagem*, Lisboa: Clássica Editora.
- PICARD, Michel (1984), «La lecture comme jeu» in *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, nº 77, Paris: Éditions du Seuil, pp. 253-263.
- PROPP, Vladimir (1973), *Morphologie du conte*, Paris: Éditions du Seuil.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana C. M. (1994), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina.
- RICARDOU, Jean (1989), «Pour une théorie de la réécriture» in *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, nº 77, Paris: Éditions du Seuil, pp. 3-15.
- RICOEUR, Paul (1984), *Temps et récit*, t. 1 Paris, Éditions du Seuil.
- RODARI, Gianni (1997), *Gramática da Fantasia – introdução à arte de contar histórias*, Lisboa: Editorial Caminho.
- SALDANHA, Ana (1999), *Cinco tempos, quatro intervalos*, Lisboa: Editorial Caminho.
- SALDANHA, Ana (2001), *Como outro qualquer*, Lisboa: Editorial Caminho.
- SALDANHA, Ana (2002c), *Uma questão de cor*, Lisboa: Editorial Caminho.
- SALDANHA, Ana (2002d), *Ninguém dá prendas ao Pai Natal*, Lisboa: Editorial Caminho.
- SALDANHA, Ana (2004b), *Pico no dedo*, Lisboa: Editorial Caminho.
- SALDANHA, Ana (2005a), *Dentro de mim*, Lisboa: Editorial Caminho.
- SALDANHA, Ana (2005b), *Escrito na parede*, Lisboa: Editorial Caminho.
- SALDANHA, Ana (2005c), «Para que idade é? O papel do destinatário na definição do estatuto da literatura para crianças», in *Actas No Branco do Sul – As Cores dos Livros*, Encontros sobre Literatura para crianças e jovens, 2001- 2002, Lisboa: Editorial Caminho, pp.15-30.
- SÁNCHEZ CORRAL, Luís (1999), « Discurso literario y comunicación infantil», in Pedro C. Cerrillo e J. García Padrino (coord), *Literatura infantil y su didáctica*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha, pp. 89-116.
- SÁNCHEZ CORRAL, Luís (2003), «El texto y la competencia literaria infantil y juvenil» in Pedro Cerrillo & Santiago Yubero (coord.), *La formación de mediadores para la promoción de la lectura. Contenidos de referencia del Máster de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil*, Cuenca: Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (CEPLI) de la Universidad de Castilla-La-Mancha, pp.171-182.
- SANTOS, Manuel Bragança dos (2002), «A magia do conto no desenvolvimento integral da criança», in Armindo Mesquita (coord.), *Pedagogia do Imaginário. Olhares sobre a literatura infantil*, Lisboa: Edições Asa, pp.116-121.

- SAUSSURE, Ferdinand (1992), *Curso de Linguística geral*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- SCHMIDT, Joel (1997), *Dicionário de Mitologia grega e romana*, Lisboa: Edições 70.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1987), «La comunicación literaria», in José Antonio Mayoral, *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 195-212.
- SCHOLES, Robert (1991), *Protocolos de leitura*, Lisboa: Edições 70.
- SHAVIT, Zohar (2003), *Poética da literatura para crianças*, Lisboa: Editorial Caminho.
- SILVA, Francisco Vaz da (1995), «Capuchinho Vermelho em Portugal» in *Estudos da Literatura Oral*, nº 1, pp.187-210.
- SILVA, Sara Reis (2005a), recensão crítica relativa à obra *Dentro de mim* de Ana Saldanha, retirada do sítio <http://www.terranova.pt/site/paginas.asp?tp=&acr=ra&idpag=161>, no dia 4 de Julho de 2006.
- SILVA, Sara Reis (2005b), «Tendências da Narrativa Juvenil Contemporânea: o caso de Ana Saldanha», Conferência apresentada no 7º Encontro de Literatura para a Infância «No Branco do Sul as Cores dos Livros», Beja, 25-26/02/2005 [texto inédito policopiado] [no prelo].
- SILVA, Sara Reis (2006), «O Capuchinho Vermelho revisitado: Leituras de *História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, de Manuel António Pina», in Fernando Azevedo (Coord.), *Criança, Língua, Imaginário e Texto Literário – Centro e Margens na Literatura para Crianças e Jovens, Actas do 2º Congresso Internacional*, versão digital, Braga: Universidade do Minho, Instituto de Estudos da Criança.
- SIMON, Laurence (1999), «A criação literária em França e noutros países e sua evolução através dos romances para os adolescentes» in José António Gomes & Patrick Zimmermann (coord.), *Do Dragão ao Pai Natal. Olhares sobre a Literatura para a Infância*. Comunicações dos Encontros Luso-Galaicos Francófonos do Livro Infantil, Porto: Campo das Letras, pp.25-34.
- SOARES, Maria de Lurdes (2005), *B. I. das Fadas e das Bruxas*, Lisboa: Apenas Livros.
- SUARI, Núria (1998), *Como desarrollar los valores a partir de la literatura*, Barcelona: Ediciones CEAO.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Éditions Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1975), «La lecture comme construction» in *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, nº 24, Paris: Éditions du Seuil, pp. 417-425.
- TODOROV, Tzvetan (1980), *Simbolismo e interpretação*, Lisboa : Edições 70.
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris: Éditions du Seuil.
- TORRES, Maria Goreti da Silva (2002), «A relação texto/imagem na literatura para crianças: confluências e disjunções», in Armindo Mesquita (coord.) *Pedagogia do Imaginário. Olhares sobre a literatura infantil*, Lisboa: Edições Asa, pp. 263-277.
- TRAÇA, Maria Emília (1992), *O fio da memória – do conto popular ao conto para crianças*, Porto: Porto Editora.

van DIJK, Teun Adriannus (1987), «La pragmática de la comunicación literaria», in José Antonio Mayoral, *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 171-194.

VINCENSINI, Jean-Jacques (2005), «Merveilleux et mythe», in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique-dictionnaire*, Paris : Imago, pp. 237-246.

WILKIE-STIBBS, Christine (2002), *The feminine subject in children's literature*, New York: Routledge.

WUNENBURGER, Jean-Jacques & 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.

Wunenburger, Jean-Jacques (2005), «Image et image primordiale», in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique-dictionnaire*, Paris : Imago, pp.193-204.

ZIPES, Jack (1986), *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris: Payot.

ZIPES, Jack (1999), *When dreams come true- Classical fairy tales and their tradition*, New York: Routledge.

ZIPES, Jack (2002), *Sticks and stones. The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*, New York-London: Routledge.

Outros documentos

Currículo Nacional do Ensino Básico,
http://www.dgide.Min-ed.pt/public/compressenc_pdf/pt/LivroCompetenciasEssenciais.pdf,
documento retirado no dia 28 de Agosto de 2006.

Lei de Bases do Sistema Educativo,
http://www.min-edu.pt/Scripts/ASP/news_det.asp?newsID=102, documento retirado no dia 29 de Agosto de 2006.

Manuais escolares

COSTA, Fernanda & MENDONÇA, Luísa (2003), *Com todas as letras*, Porto: Porto Editora.

MELO, Sofia & RIO, Manuela (2003), *A Casa da Língua*, Porto: Porto Editora.