

Patrícia Maria de Sousa Couto

A Obra Infanto-Juvenil de Luísa Dacosta

O deslumbramento pela palavra

Dissertação de Mestrado em Es-
tudos Portugueses e Brasileiros
apresentada à Faculdade de Le-
tras da Universidade do Porto

(Orientação: Professora Doutora Maria João Reynaud)

Porto 2003

Ao Diogo
Ao Nuno
À minha Mãe

Em memória do meu Pai

Agradecimentos

A minha gratidão vai antes de mais para a minha orientadora, Professora Doutora Maria João Reynaud, por me fazer acreditar nas minhas competências e na pertinência do meu trabalho. É meu dever agradecer-lhe a leitura sempre exigente da minha tese, as constantes correcções e sugestões que muito me ajudaram, bem como a sua disponibilidade para ler as várias versões. Sem a sua preciosa colaboração, não teria conseguido realizar este trabalho.

Agradeço também aos professores dos Seminários da parte curricular deste Mestrado: Professor Doutor Arnaldo Saraiva, Professora Doutora Fátima Marinho e Professora Doutora Celina Silva, o contributo que deram para a formação científica necessária para um trabalho deste tipo.

À escritora Luísa Dacosta, a amabilidade com que me recebeu e a total disponibilidade para me ajudar.

Ao colega e amigo Dr. João Guerra, a ajuda imprescindível e o incentivo constante.

À Dr.^a Irene Lima, responsável pela Biblioteca da Escola EB2/3 Francisco Torrinha, a possibilidade de consultar preciosos documentos sobre a escritora Luísa Dacosta.

Para a minha família, aqui ficam as minhas palavras de eterno carinho por ter acreditado em mim e por me ajudar a tornar este sonho realidade.

À minha mãe, em especial, uma palavra de gratidão pela sua presença constante, pela ajuda que sempre me deu e por acreditar que eu podia ir mais longe. Sem ela, não me teria sequer inscrito.

Ao Nuno, pela compreensão, pelo carinho e pelo incentivo, em especial nos momentos em que me apeteceu desistir.

Uma última homenagem ao meu Pai, sempre orgulhoso na sua filha, que teve ainda a alegria de me ver concluir a parte curricular deste Mestrado.

ÍNDICE

Nota Preambular:

. Aspectos Biobibliográficos.....	1
-----------------------------------	---

Introdução.....	8
------------------------	----------

. A Literatura Infanto-Juvenil.....	9
-------------------------------------	---

A Obra Infanto-Juvenil de Luísa Dacosta.....	17
---	-----------

1. Os elementos paratextuais.....	18
--	-----------

a) Os títulos.....	18
--------------------	----

b) A epígrafe.....	22
--------------------	----

c) Os prefácios.....	25
----------------------	----

d) Um posfácio.....	38
---------------------	----

2. A Temática.....	41
---------------------------	-----------

. Percursos de Crescimento.....	45
---------------------------------	----

a) Da solidão ao sonho.....	45
-----------------------------	----

b) Do sonho à liberdade.....	56
------------------------------	----

c) Do sonho à realidade: <i>uma pedrada no charco</i>	62
---	----

3. O Onírico: a fusão do sonho com a realidade.....	65
--	-----------

4. Os Aspectos Míticos.....	68
------------------------------------	-----------

5. O Maravilhoso.....	75
------------------------------	-----------

6. A Arte de Contar.....	81
a) Os contos de Luísa Dacosta como contos de ideia.....	81
b) A memória do conto popular nos contos de Luísa Dacosta.....	84
c) A oralidade.....	86
 7. A Arte da Escrita.....	 98
a) A predilecção pela descrição.....	98
b) O esbatimento da fronteira entre prosa e poesia.....	103
 Bibliografia.....	 119
 . Bibliografia activa.....	 120
. Bibliografia passiva.....	121
a) Específica.....	121
(sobre Literatura Infanto-Juvenil)	
b) Geral.....	126

Nota Preambular

Aspectos Biobibliográficos

Luísa Dacosta, pseudónimo literário de Maria Luísa Saraiva Pinto dos Santos, escritora, ensaísta e crítica literária, nasceu em Vila Real de Trás-os-Montes a 16 de Fevereiro de 1927 e reside actualmente em Matosinhos. Acabado o Liceu, matriculou-se na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde terminou o curso de Histórico-Filosóficas. Atentemos nas palavras da escritora:

«As minhas universidades foram as mulheres de *A-Ver-O-Mar*, que murcham aos trinta anos, vivem e morrem na resignação de ter filhos e de os perder, na rotina de um trabalho escravo, sem remuneração, espancadas como animais de carga e que mesmo afeitas, num treino de gerações, às vezes, não aguentam e se suicidam depois de um parto, quando o mundo recomeça num vagido de criança! Às mulheres de *A-Ver-O-Mar* devo a língua, ao rés do coloquial.»¹

Concorreu ao ensino oficial em 28/10/1968, tendo sido colocada como professora extraordinária em 01/08/1971, na Escola Ramalho Ortigão, tornando-se professora efectiva em 21/05/1973, depois de aí ter feito o estágio, com a frequência de 16 valores e o exame de estado com 20 valores, obtidos na defesa da tese «O Valor Pedagógico da Sessão de Leitura». Este trabalho pioneiro foi editado pelas Edições Asa em 1974.

Entre o início de 1972 e o fim de 1974, participou na chamada “experiência Veiga Simão” que lançou os 7º e 8º anos de escolaridade, tendo colaborado com especialistas nacionais e estrangeiros em todas as acções de formação e encontros realizados na Fundação Calouste Gulbenkian.

¹ DACOSTA, Luísa, *A-Ver-O-Mar*, Porto, Figueirinhas, 1980 (contracapa).

Após o 25 de Abril, pediu transferência para a Escola Francisco Torrinha, onde leccionou até aos 70 anos, altura em que se aposentou. Em 05/08/1975, por requisição do governo da província ultramarina de Timor e com autorização do Ministério da Coordenação Internacional, partiu para aquele território, com o objectivo de, juntamente com outros professores, fazer a remodelação dos programas de ensino. Embora tivesse sido realizado um importante trabalho de preparação, a acção foi comprometida pela gravidade dos acontecimentos então ocorridos.

Ao longo da sua actividade profissional, nunca deixou de manifestar o grande prazer que colhia da sua actividade docente:

«Sou professora, gosto de dar aulas e do convívio com os meus alunos. Gosto sobretudo que eles me poussem os sonhos no regaço, para me sentir outra vez criança e com asas. Para lhes pagar esses sonhos e essas asas, o inesperado tropeçante de palavras, acabadas de nascer, é que escrevi algumas histórias. Quis também partilhar com eles o clima da minha própria infância, rir na sua companhia, e adaptei para teatro histórias da tradição popular portuguesa. Alguns dos meus alunos, porém, não seguiam estudos e entravam cedo no mundo do trabalho. Teriam de deixar de sentir a beleza da língua e a respiração da palavra? Não e não. Assim nasceu a antologia *De Mãos Dadas, Estrada Fora...*. No entanto, a minha condição adulta impõe-se-me e faz-me desviar o rosto do sonho para o sofrimento, meu e dos outros. Por isso escrevo também para adultos.»²

Para os alunos, especialmente para aqueles que não completavam a escolaridade obrigatória, e para os adultos, Luísa Dacosta organizou a antologia *De Mãos Dadas, Estrada Fora...*, assumindo, na época, uma atitude de risco, pois havia o livro adoptado pela escola, livro único e, portanto, obrigatório. Esta atitude demonstra a rebeldia construtiva que a norteava nas suas funções pedagógicas e que marcará, posteriormente, a

² AAVV, *A Antologia Diferente: De que são feitos os sonhos*, coordenação de Luísa Ducla Soares, Lisboa, Areal Editores, s/d, p. 57.

sua escrita. Sentia o apelo da liberdade e a obrigação de não privar os alunos, quer fossem crianças, quer fossem adultos, do conhecimento dos grandes escritores portugueses.

A este propósito, escreve Luísa Dacosta:

«Foi (...) com esta pedagogia à ilharga que organizei e escrevi os volumes da antologia *De Mãos Dadas, Estrada Fora...*, pensando especialmente nos alunos que se ficavam pela escolaridade obrigatória e, portanto, muitos deles, privados de conhecer Camões, Bernardim, Fernando Pessoa, ou de ver florir a língua noutras paragens com Baltazar Lopes ou a beleza “setemesinha” daquela criança de *Morte e Vida Severina*, sem terem consolidado bem aquela possibilidade, dada pelo livro, e que é a de estarmos noutros lugares, sem abandonar o nosso chão, de ouvir pulsar outros corações, de vestir a pele humana de outro ou outros sem deixarmos de ser nós.»³

Realizou também inúmeras acções de formação para professores.

A par das actividades referidas, desenvolveu, sob o pseudónimo de Luísa Dacosta, toda uma actividade literária.

Traduziu «Planetarium», de Nathalie Sarraute, e «Morte Serena», de Simone de Beauvoir. A sua estreia literária teve lugar em 1955, quando ainda vivia em Vila Real, com a publicação da colectânea de contos intitulada *Província*, reeditada em 1984. Em 1969, escreve *Vovó Ana, Bisavó Filomena e Eu*, livro reeditado em 1983. A partir de 1972, já com 45 anos e depois de começar a leccionar, dedica-se afincadamente à literatura infanto-juvenil, escrevendo e organizando colecções de livros para crianças, uma vez que, como afirma, os textos da Selecta não lhe agradavam:

«Como professora do Ciclo Preparatório que fui, duas coisas me espantaram desde o início: as pedagogias e as selectas.

³ DACOSTA, Luísa, *Leitura e pedagogia do deslumbramento*, in *Pedagogias do imaginário – Olhares sobre a literatura infantil*, coordenação de Armindo Mesquita, Porto, Edições Asa, 2002, p. 206.

Antes do 25 de Abril, a pedagogia era cor-de-rosa, apresentando um mundo que parecia fácil e amável (...).

E as selectas eram formadas por textos risonhos sobre as estações do ano, com trabalhos agrícolas ao som de cantigas: progresso, electricidade e barragens, e patriotismo, com D. Filipa de Vilhena a armar os filhos cavaleiros ou D. Afonso Henriques a conquistar Santarém.»⁴

É uma presença destacada na Literatura Infanto-Juvenil, renovando-a através de uma recuperação do maravilhoso e inspirando-se frequentemente no conto tradicional português. A obra de Luísa Dacosta oscila entre o conto, a crónica e o diário, manifestando a Autora uma sensibilidade poética que se expressa no que diz e, sobretudo, na maneira de dizê-lo. Caracterizam-na a exigência, o rigor e a qualidade da linguagem, habitualmente voltada para o mundo do concreto e do quotidiano; a segurança e simplicidade da arquitectura da frase, que convive com um estilo delicadamente impressionista; o recorte e a cadência do discurso, bem como a plasticidade da palavra. Tudo isto aliado a uma extraordinária receptividade visual, que concorre para a apreensão, inexcusavelmente certa, das coisas, das figuras e dos ambientes.

Luísa Dacosta exerceu actividade crítica com regularidade na página literária de “O Comércio do Porto”, tendo também colaborado noutras páginas literárias, nomeadamente em “Jornal de Notícias”, “Diário Popular” e “A Capital”. Foi ainda colaboradora das revistas “Seara Nova”, “Vértice”, “Vida Mundial”, “Raiz e Utopia”, “Gazeta Musical e de Todas as Artes” e “Colóquio/Letras”.

Em 1977/78, obteve uma equiparação a bolsa, pelo Instituto Nacional de Investigação Científica, para escrever o III volume da sua antologia *De Mãos Dadas, Estrada Fora...*, obra depois publicada pela Figueirinhas Editora, do Porto.

Filmou para a RTP, em 1985, o colóquio dedicado ao seu livro *A Menina Coração de Pássaro*, integrado na série “Clube de Leitura”.

Participou em numerosos colóquios sobre a sua obra e a de Irene Lisboa, de quem foi amiga, como afirma numa entrevista recente:

«Eu era muito amiga dela e conhecemo-nos nos dois últimos anos da vida dela. Somos as duas escritoras

⁴ Idem, *ibidem*, p. 199.

e podemos ter algum tema em comum como o sofrimento da mulher. Mas somos também muito diferentes. Eu sou mais lírica do que ela e o aspecto másculo nela é muito mais visível.»⁵

Ao atingir a idade de aposentação e culminando uma carreira exemplar, Luísa Dacosta recebeu um “público louvor”, por proposta do Director Regional de Educação do Norte, em homenagem à professora, à educadora e à mulher de Cultura, cujo excepcional perfil de pedagoga constitui uma referência para os mais jovens. O seu exemplar percurso é a demonstração de que educar é uma tarefa nobre e fecunda.

Publicações para adultos:

- *Província* em 1955, reeditado em 1984
- *Aspectos do Burguesismo Literário* em 1959
- *Notas de Crítica Literária* em 1959
- *Notas de Leitura* em 1960
- *Vovó Ana, Bisavó Filomena e Eu* em 1969, reeditado em 1983
- *O Valor Pedagógico da Sessão de Leitura* em 1972
- *A-Ver-O-Mar*, em 1980
- *Prefácio a Raul Brandão, Coleção Cem Anos de Literatura em Língua Portuguesa*, 1983
- *Corpo Recusado*, em 1985
- *Morrer a Ocidente* em 1990
- *Na Água do Tempo* em 1992
- *Mares de Mar*, Parque Expo 98
- *O Planeta Desconhecido e Romance da que Fui Antes de Mim* em 2000
- *A Maresia e o Sargaço dos Dias* em 2002
- *Natal com Aleluia* em 2002
- *A Infância e a Palavra* em 2002

⁵ Conversa com Luísa Dacosta em 23/10/2000.

Está representada nas seguintes antologias:

- *Daqui Houve Nome Portugal*, Eugénio de Andrade, 1969
- *Portugal – A Terra e o Homem*, Fundação Calouste Gulbenkian - II vol. - 3º série - 1981
- *De que são feitos os Sonhos*, Areal Editores, 1985

Em 5 de Junho de 1993, Luísa Dacosta recebeu o prémio “Máxima” de Literatura pelo seu diário “*Na Água do Tempo*”, publicado em Outubro de 1992.

Na sequência das comemorações do centenário de Irene Lisboa, nas quais participou com uma intervenção na Biblioteca Nacional, colaborou num vídeo editado pela Câmara Municipal de Lisboa: “Irene Lisboa, lembrada por alguns que a não esqueceram”, lançado em 11 de Junho de 1993. E, a convite de David Mourão-Ferreira, colaborou na Colóquio/Letras nº 131 (Janeiro/Março, 1994), dedicado à escritora, com o artigo intitulado «Um Estilo e Uma Escrita».

No campo da literatura infanto-juvenil apresenta uma obra variada, composta por contos e pequenas peças para teatro de fantoches. A sua linguagem combina imagens poéticas com uma coloquialidade muito viva, o que é sempre do agrado das crianças.

Luísa Dacosta escreve histórias suportadas por uma grande carga poética e urdidadas de forma imaginativa, indo, em certos casos, buscar à sua infância rural matéria para deliciar o seu jovem leitor.

Publicações para crianças:

- *De Mãos Dadas, Estrada Fora..., I (1970), II (1973), III (1980)* Antologias, reeditadas num só volume em 2002
- *O Príncipe que Guardava Ovelhas* em 1970, reeditado em 2002
- *O Elefante Cor de Rosa* em 1974, reeditado em 1996
- *Teatrinho do Romão* em 1977 (1ª ed.), 1987 (2ª ed.), 1996 (3ª ed.)

- *A Menina Coração de Pássaro* em 1978, reeditado em 2002
- *Nos Jardins do Mar* em 1980
- *A Batalha de Aljubarrota* em 1985
- *História com Recadinho* em 1986, reeditado em 1996
- *Os Magos que não Chegaram a Belém* em 1989
- *Sonhos na Palma da Mão* em 1990
- *Lá vai uma... Lá vão duas...* em 1993
- *Robertices* em 1995, reeditado em 2001
- *A Rapariga e o Sonho* em 2001
- *A Pedra do Pão e do Sonho* em 2001

Luísa Dacosta foi candidata ao Prémio Andersen /2002 pelo conjunto da sua obra para crianças. Por tudo isto, foi esta Autora recentemente distinguida com o Prémio «Uma Vida, Uma Obra», relativo ao ano de 2002, instituído pela Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto (AJHLP). Este prémio foi entregue no dia 5 de Junho de 2002, na Biblioteca Municipal Almeida Garrett, no Porto, no âmbito de uma homenagem organizada pela AJHLP e pela Delegação Regional de Cultura do Norte. Na sequência desta homenagem, foi publicado pelo Ministério da Cultura - Direcção Regional da Cultura - um catálogo intitulado *Um Sopro de Respiração*: homenagem a Luísa Dacosta.

Introdução

A Literatura Infanto-Juvenil

*«Ah pudesse eu voltar à minha infância!
(...)
Minha velha Aia! conta-me essa história
Que principiava, tenho-a na memória,
"Era uma vez..."»*

António Nobre, Só

É frequente afirmar-se que a literatura infanto-juvenil só surgiu em Portugal no século XIX, com a geração de Antero, Eça de Queirós e Guerra Junqueiro. Todavia, tal facto não corresponde totalmente à verdade.

Para fazer a história da literatura infanto-juvenil, teremos que procurar as suas origens na literatura tradicional oral.

«Contar e ouvir histórias é por certo uma das mais antigas actividades humanas».⁶

A literatura oral desenvolveu-se sobretudo nos países orientais, onde surgiram as grandes fontes de narrativas lendárias como, o Mahabharata, o Ramayana, o Panchatranta, o Hitopadesa e o Bai Juan Zhuan. Estas colecções serviram de inspiração aos grandes fabulistas do Ocidente, como, por exemplo, Esopo.

Tanto em Portugal como no estrangeiro, os contos populares constituíram sempre uma fonte inesgotável a que os escritores de obras para a infância foram procurar inspiração; por isso, será lícito considerá-los nas origens da literatura infanto-juvenil.

Ainda hoje se fazem numerosas adaptações deste tipo de contos. Como observa Maria Laura Bettencourt Pires, «a violência e as situações dramáticas dos contos populares parecem até atrair o público mais jovem e desenvolver a sua imaginação».⁷

Durante a Idade Média, ninguém pensava em escrever para as crianças, devido à falta de instrução e aos hábitos ancestrais de se ouvirem contar histórias ao serão, à volta da lareira. Nesta época, além das narrativas tradicionais, que corriam de boca em

⁶ PIRES, Maria Laura Bettencourt, *História da Literatura Infantil Portuguesa*, Lisboa, Editorial Vega, 1983, p. 19.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 28.

boca, surgiram os romances de cavalaria. Segundo Maria Laura Bettencourt Pires, «[n]a origem da literatura infantil portuguesa encontram-se (...), além dos contos tradicionais orais e dos romances de cavalaria, as chamadas Cartas de sílabas ou cartilhas – abecedários a que se acrescentam imagens e rimas para ajudar as crianças a aprender a ler».⁸

No século XVI, surgem as novelas de cavalaria que, certamente, também entusiasmaram os mais novos, tanto os que as liam, como os que as ouviam ler. Foi o caso da *Crónica do Imperador Clarimundo* (1522), de João de Barros, que narra as fabulosas aventuras de Clarimundo, Imperador de Hungria e Constantinopla, e pai de D. Sancho, avô de D. Afonso Henriques. Em *Menina e Moça*, de que se conhecem duas edições: a de Ferrara (1554) e a de Évora (1557), Bernardim Ribeiro refere-se ao hábito de contar histórias de cavalaria: «Quando eu era da vossa idade, e estava em casa de meu pai, nos longos serões das espaçosas noites de inverno, (...), ordenavamos que algum de nós contasse histórias, que não leixassem parecer o serão longo; e uma mulher de casa, já velha, (...), contava histórias de Cavalleiros andantes. E, verdadeiramente, as affrontas e grandes aventuras que ella contava que se lhe punham, polas donzellas, me faziam a mim haver dó d'elles».⁹

O século XVII caracterizou-se pela escassez de produção literária neste domínio e o século XVIII surge como um marco na literatura infanto-juvenil. Começa a haver em toda a Europa uma grande preocupação com a educação. O público leitor aumenta muito e começam a traduzir-se obras de grande popularidade, como é o caso de *Aventures de Télémaque* (1776), de Fénelon, traduzido para português por Manuel de Sousa.

Escreve Maria Laura Bettencourt Pires: «Nesta época pensava-se que a função da família era principalmente dar formação moral e cultural às crianças, transmitindo-lhes valores sociais e religiosos. A literatura infantil era, portanto, um dos meios que os pais tinham à sua disposição para exercerem influência e moldarem a personalidade dos filhos. As famílias reuniam-se ao serão para conversar, jogar e ler em voz alta».¹⁰

Segundo esta mesma autora, foi a partir da colectânea *Histoires ou Contes du temps Passé avec des moralités* (1697), de Charles Perrault, que os contos tradicionais passaram a ser a base de muita ficção infantil.

André Jolles defende que «foi a colectânea dos irmãos Grimm que (...) passou a ser a base de todas as colectâneas ulteriores ao século XIX. (...) É costume atribuir-se a uma produção literária a qualidade de conto sempre que ela concorde mais ou menos

⁸ Idem, *ibidem*, p. 31.

⁹ Apud Maria Laura Bettencourt Pires, *ibidem*, p. 30.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 58.

com o que se pode encontrar nos contos de Grimm (...) Para os irmãos Grimm, como eles próprios nos dizem no terceiro volume de “Kinder-und-Hausmarchen”, as verdadeiras colectâneas de contos começaram no final do século XVII com Charles Perrault». ¹¹

No século XIX, de Almeida Garrett a Guerra Junqueiro, os escritores portugueses interessaram-se vivamente pela tradição oral. A título de exemplo lembremos a colectânea *Contos para a Infância* (1877), de Guerra Junqueiro, e o *Tesouro Poético da Infância* (1883), de Antero de Quental. Mas, já perto do fim do século começam a editar-se os primeiros livros de Ana de Castro Osório: *Para as Crianças* (1897), *Infelizes* (1898), *Ambições* (1903), *As Mulheres Portuguesas* (1905), *Bem Prega Frei Tomás* (1905), *Uma Lição de História* (1909), *Viagens Aventurosas de Felício e Felizarda* (1923) e *O Príncipe das Maças de Oiro* (1935). Pela mesma altura surgem as primeiras obras de Virgínia de Castro e Almeida: *A Fada Tentadora* (1895), *Histórias* (1899), *Terra Bendita* (1907), *Pela Terra e pelo Ar* (1911), *As Lições do André* (1913) e *A História do Rei Afonso e da Moira Zaida* (1936). Estes livros são considerados os primeiros clássicos da nossa literatura para crianças e marcam a literatura da primeira metade do século XX. Virgínia de Castro e Almeida afirma-se «como uma das mais importantes escritoras portuguesas de livros para crianças». ¹²

No século XX, a criança é objecto de uma atenção especial. Na literatura, surgem muitas colecções de obras destinadas aos mais pequenos na medida em que a criança passa a constituir um segmento importante do público leitor. As obras de Ana de Castro Osório, de Raul Brandão, de Virgínia de Castro e Almeida, de Aquilino Ribeiro, de Jaime Cortesão, de António Sérgio e a poesia de Afonso Lopes Vieira seriam suficientes para considerarmos as três primeiras décadas do século XX como uma época de ouro da literatura portuguesa para a infância.

Ana de Castro Osório, que fundou a colecção “Para as Crianças”, insurgiu-se, aquando da publicação de *Portugal Pequenininho* de Raul Brandão, contra a indiferença com que era recebido este género de literatura, considerada em Portugal menor: «(...) E porque a maior parte da gente nada conhece da psicologia infantil e julga todas as crianças anormais, quer dizer, mentalmente atrasadas e cretinas, é que os críticos literários, a cada mulher que aparece na literatura nacional a mandam ... escrever para crianças». ¹³ Quanto a este livro, a mesma autora afirma: «Sim, é um bom livro para crianças, porque

¹¹ JOLLES, André, *Formas Simples*, São Paulo, Editora Cultrix, 1930, pp. 181–190.

¹² GOMES, José António, *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e Juventude*, 1ª ed., Lisboa, Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, 1998, p. 18.

¹³ Apud Maria João Reynaud, in “Raul Brandão: Ficção e Infância”, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Línguas e Literaturas*, Porto, XII, 1995, p. 235.

é um livro que as ensina a pensar, que lhes dá uma visão interior, que lhes alarga o sentimento e as debruça na vida com a sensibilidade das pequenas coisas e alargamento das grandes».¹⁴

Entre os escritores cuja obra se impõe na década de cinquenta e sessenta, poderíamos citar Irene Lisboa, grande poeta e ficcionista do século XX, que escreve admiráveis obras, tais como: «História para Maiores e Mais Pequenos se Entreterem», subtítulo de *Queres Ouvir? Eu Conto*, livro publicado em 1958, depois de *Com Uma Mão Cheia de Nada, Outra de Coisa Nenhuma* (1955). Esther de Lemos revela-se como escritora para a infância com *A Borboleta Sem Asas* (1953) e *A Menina de Porcelana e o General de Ferro* (1957), continuando a editar ao longo do decénio seguinte.

Merecem especial destaque os contos infanto-juvenis de Sophia de Mello Breyner Andresen, uma das vozes maiores da nossa poesia contemporânea que são a confirmação da maioridade literária da produção portuguesa para crianças. O seu estilo revela-se como um dos mais originais da nossa literatura do século XX. A sua valiosa obra para a infância surge na década de cinquenta com *O Rapaz de Bronze* (1956), *A Fada Oriana* e *A Menina do Mar* (1958), *A Noite de Natal* (1960), *O Cavaleiro da Dinamarca* (1964), *A Floresta* (1968) e *A Árvore* (1985), livros que são, todos eles, marcos inquestionáveis da nossa literatura para crianças.

Na década de sessenta, surgem ainda novos nomes ligados à literatura infanto-juvenil, como: Gabriel Ferrão, Fernando de Castro Pires de Lima, Costa Barreto, Aurora Constança, Patrícia Joyce, Maria Elisa Nery de Oliveira, Noel de Arriaga, Isabel Maria Vaz Raposo, Maria Cecília Correia e Maria Isabel de Mendonça Soares.

De meados dos anos sessenta a 1974, começam a impor-se Alice Gomes, Madalena Gomes, Papiniano Carlos, Mário Castrim, Isabel da Nóbrega, Maria Alberta Menéres, António Torrado e Luísa Dacosta, cujas primeiras publicações datam do início da década de setenta.

Na década de oitenta, surgem Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, uma dupla de autoras que, com a sua colecção «Uma Aventura», dão a conhecer outras culturas, inaugurando a voga das narrativas de fundo policial, com o lançamento, em 1982, de *Uma Aventura na Cidade*. Seguiu-se-lhe a publicação continuada de inúmeras narrativas, sob a mesma designação («Uma Aventura ...»). Uma outra colecção destas autoras, subordinada a temática histórica e com a designação de «Viagens no Tempo», tem con-

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 236.

tribuído igualmente para a afirmação dos seus nomes no panorama editorial da última década.

Também Ricardo Alberty escreveu muitas obras para crianças: contos, fábulas, peças de teatro infantil, algumas das quais para fantoches. O seu primeiro livro, *A Galinha Verde* (1957), é provavelmente um dos mais conhecidos. Seguiram-se numerosos títulos, de que destacamos *A Terra Natal* (1968), *Relógio de Sol* (1969), *O País dos Sorrisos e Outras Histórias* (1981) e *O Homem das Barbas* (1989). Em 1980, recebeu o “Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças”, pelo conjunto da sua obra.

Outra escritora de relevo é Matilde Rosa Araújo, que publicou o seu primeiro livro, *A Garrana*, em 1943. Desta excelente escritora destacamos livros como *O Livro da Tila* (1957), *O Palhaço Verde* (1962), *As Botas de Meu Pai* (1977) e *O Passarinho de Maio* (1990). Matilde Rosa Araújo é uma das escritoras de maior prestígio no campo da literatura para a infância e juventude e a sua obra foi premiada em 1980 com o “Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças”.

De uma das nossas maiores romancistas contemporâneas, Agustina Bessa-Luís, vieram a lume, desde 1983, vários títulos para crianças e pré-adolescentes: *Memória de Giz* (1983), *Contos Amarantinos* (1987), *Dentes de Rato* (1987) e *Vento, Areia e Amoras Bravas* (1990).

Em 1984, outra destacada escritora para a infância, Ilse Losa, obteve o “Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças” pelo conjunto da sua obra, de que destacamos livros que foram objecto de reedição: *Faisca conta a sua história* (1949), *A Flor Azul* (1955), *Beatriz e o Plátano* (1976), *Viagem Com Wish* (1976), *O Quadro Roubado* (1985) e *Silka* (1991).

Nesta mesma década surge Alice Vieira que, em 1979, se estreou no romance para jovens com *Rosa, minha irmã Rosa*, obra que lhe valeu o Prémio de Literatura Infantil Ano Internacional da Criança. Em 1983, publica *Este Rei que Eu Escolhi* – livro que obteve o Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças. A vasta obra da autora, que se dirige não só às crianças, mas a um público adolescente, é constituída por numerosos títulos, de que destacamos *Lote 12, 2ª Frente* (1980), *A Espada do Rei Afonso* (1981), *Chocolate à Chuva* (1982), *Águas de Verão* (1985), *Úrsula, a Maior* (1988), *Cadernos de Agosto* (1995) e *Se Perguntarem por Mim, Digam que voei* (1997). Em 1994, recebeu o “Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças”,

pelo conjunto da obra para crianças e jovens. Em 1996 e em 1998, a autora foi a Candidata Portuguesa ao Prémio Hans Christian Andersen.

Luísa Ducla Soares é outra escritora importante, que se torna conhecida sobretudo depois do 25 de Abril. Em 1986 obteve o “Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças” pelo seu livro *Seis Histórias de Encantar*, publicado no ano anterior. Publicou livros como *História da Papoila* (1972), *Oito Histórias Infantis* (1976), *O Rapaz do Nariz Comprido* (1981) e *A Vassoura Mágica* (1985).

Também na década de oitenta, surge Álvaro Magalhães, escritor versátil que privilegia dois tipos de público: crianças e jovens. Dos livros para os mais jovens, destacamos: *A Flauta Ternura* (1983), *Histórias Pequenas de Bichos Pequenos* (1985), *Maldita Matemática* (1989) e *A Rosa do Egipto* (1993). Para os adolescentes publicou mais de dezassete títulos na colecção *Triângulo Jota*. Em 2002 recebeu o “Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens”, na categoria melhor texto, com a sua obra *Hipopótimos* – uma história de amor.

Ainda na década de oitenta, surge um vasto leque de obras para os mais novos, escritas quer por poetas consagrados, como Eugénio de Andrade, quer por poetas com uma obra poética reconhecida, como Manuel António Pina e José Jorge Letria.

Manuel António Pina é um autor de uma invulgar criatividade que utiliza vários registos de escrita – o poético, o narrativo e o dramático. É particularmente importante o recente conjunto de obras dramáticas para crianças que têm sido levadas à cena e posteriormente publicadas.¹⁵

A literatura infanto-juvenil é antes de mais *Literatura*. Inúmeras definições de *Literatura* se têm sucedido através dos séculos, mas nenhuma, até hoje, pôde ser considerada a definitiva pelos estudiosos. Para o senso comum, *Literatura* é o domínio da ilusão, do sonho, da ficção e de anseios absurdos. Relativamente à literatura infantil, esta expressão sugere de imediato a ideia de belos livros coloridos e a alegria de crianças a folheá-los, lendo-os ou ouvindo alguém ler as histórias ali contidas. A literatura infantil tem sido, por vezes, vista pelo adulto como algo “pueril” (nivelada ao brinquedo) ou como algo “útil” (nivelado à pedagogia, ao ensino, ou a uma actividade que mantém a criança quieta). Minimizada como criação literária, tem sido considerada pelo pensamento culto como um género menor.

¹⁵ A referência a autores e obras é obviamente muito incompleta. Mas no curto espaço desta introdução, mais não podemos fazer do que seleccionar alguns nomes, em função de critérios subjectivos, que traduzem uma preferência nossa.

A descoberta da literatura infanto-juvenil como actividade estética com um valor significativo no âmbito da realidade cultural contemporânea é fenómeno recente: «É comum a ideia de que literatura infantil é sublitteratura, um género menor. Esse mesmo preconceito parece-nos implícito na fala dos autores que dizem não escrever para crianças. Tais escritores, muitos deles excelentes, dão a impressão de se sentirem menos importantes do que os que fazem literatura para adultos».¹⁶

Segundo Nelly Novaes Coelho, a designação de literatura infanto-juvenil poderia aplicar-se a crianças com idades compreendidas entre os 11 e os 14. No entanto, tomamos esta designação numa acepção mais lata, abrangendo uma faixa etária mais ampla, entre os 6 e os 15, com o objectivo de retirar a carga redutora e negativa que ainda pesa sobre o adjectivo infantil.¹⁷

A obra literária para crianças apenas difere da obra de arte para adultos na complexidade de concepção: a obra para crianças é mais simples nos seus recursos, mas não menos valiosa. É o que nos ensina Carlos Drummond de Andrade:

«Certos espíritos dificilmente admitem que uma coisa simples pode ser bela, e menos ainda que uma coisa bela é necessariamente simples, em nada comprometendo na sua simplicidade as operações complexas que forem necessárias para realizá-la. Ignoram que a coisa bela é simples por depuração e não originariamente; que foi preciso eliminar todo elemento de brilho e sedução formal, como todo resíduo sentimental, para que somente o essencial permanecesse.»¹⁸

Marc Soriano considera que «[a] literatura infantil é uma comunicação histórica (localizada no tempo e no espaço) entre um locutor e um escritor-adulto (emissor) e um destinatário-criança (receptor) que, por definição, ao longo do período considerado, não dispõe senão de modo parcial da experiência do real e das estruturas linguísticas, intelectuais, afectivas e outras que caracterizam a idade adulta».¹⁹ A valorização deste tipo de literatura é também feita por Maria Lúcia Góes: «Literatura infantil/juvenil é literatu-

¹⁶ CUNHA, Maria Antonieta Antunes, *Literatura Infantil, Teoria e Prática*, 15ª ed., São Paulo, Editora Ática, 1995, p. 26.

¹⁷ Cf. COELHO, Nelly Novaes, «Uma questão de terminologia», *A Literatura Infantil, História-Teoria-Análise*, São Paulo/Brasília, Edições Quíron, 1981 (esclarecimento que precede a 1ª Parte).

¹⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de, *Literatura Infantil*, in *Confissões de Minas*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1964, p. 613.

¹⁹ SORIANO, Marc, *Guide de Littérature pour la Jeunesse*, [verbete], «Définition du Livre d'Enfant», Paris, Flammarion, 1975.

ra carregada de significados no mais alto grau possível, dirigida ou não para crianças, mas que corresponda às suas exigências».²⁰

A literatura infanto-juvenil ajuda as crianças a desenvolver as suas potencialidades naturais e a vencer as várias etapas de amadurecimento que medeiam entre a infância e a idade adulta.

Isto mesmo sublinha Nelly Novaes Coelho: «Partindo do dado básico de que é através de sua consciência cultural que os seres humanos se desenvolvem e se realizam de maneira integral, é fácil compreendermos a importância do papel que a literatura pode desempenhar para os seres em formação. É ela, dentre as diferentes manifestações da Arte, a que actua de maneira mais profunda e duradoura, no sentido de dar forma e de divulgar os valores culturais que dinamizam uma sociedade ou civilização. Daí, a importância da Literatura Infantil, nestes tempos de crise cultural: cumprindo a sua tarefa de alegrar, divertir ou emocionar o espírito de seus pequenos leitores ou ouvintes, leva-os, de maneira lúdica, fácil, a perceberem e a interrogarem a si mesmos e ao mundo que os rodeia, orientando seus interesses, suas aspirações, sua necessidade de auto-afirmação ou de segurança, ao lhes propor objectivos, ideais ou formas possíveis de participação social».²¹

Na última década do século XX, foi lugar comum dizer-se que o livro seria substituído pelo CD-Rom e pela Internet. Todavia, isto não aconteceu e as novas tecnologias deram-lhes um novo impulso. Os livros para crianças melhoraram imenso a nível gráfico, desde os formatos cada vez mais apelativos e da utilização de uma maior variedade de tipos de letra até à qualidade das ilustrações, cada vez mais imaginativas e sugestivas no tratamento da cor.

Devido ao interesse renovado por este tipo de literatura, nasceu o nosso desejo de a conhecer melhor, através da leitura e do estudo da obra infanto-juvenil de Luísa Dacosta. No nosso trabalho, abordaremos, sucessivamente, a temática, o onírico, os aspectos míticos, o maravilhoso, a magnífica arte de contar, que confere à sua escrita um timbre original, e a arte da escrita.

²⁰ GÓES, Maria Lúcia Pimentel de Sampaio, *Re-leituras da literatura para a juventude: uma pedagogia do imaginário*, in *Pedagogias do imaginário – Olhares sobre a literatura infantil*, coordenação de Armindo Mesquita, Porto, Edições Asa, 2002, p. 34.

²¹ COELHO, Nelly Novaes – *A Literatura Infantil, História-Teoria-Análise* – São Paulo/Brasília, Edições Quíron, 1981, p. 3.

A Obra Infanto-Juvenil de Luísa Dacosta

1. Os elementos paratextuais

O estudo de uma obra literária não pode dispensar a análise dos elementos paratextuais que a emolduram.²² Com efeito, esses elementos nunca são gratuitos ou inocentes: antes obedecem a propósitos bem definidos pelo autor, tornando-se fundamentais numa leitura de natureza mais exigente.

Não é por acaso que os contos infanto-juvenis de Luísa Dacosta apresentam vários tipos de títulos, uma mesma epígrafe, prefácios e um posfácio. A respeito deste último, seja-nos permitido mencionar que Vergílio Ferreira se viu forçado a escrever, para uma das edições de *Aparição*,²³ um posfácio no qual se defendeu de interpretações abusivas que identificavam o “eu” de Alberto Soares, o personagem principal, com o “eu” de Vergílio Ferreira. Desta forma, contribuiu para repor a leitura do seu romance no domínio da ficção.

Através dos elementos paratextuais da obra de Luísa Dacosta, nós podemos saber quem são os leitores que estão no seu horizonte, que relações se estabelecem entre a escritora e estes, que intenções a orientaram na elaboração da sua obra, qual a sua visão da vida e da sociedade, e qual o papel da escrita e dos livros na maturação humano e cultural dos potenciais leitores.

Daqui, emerge a pertinência de uma análise atenta desses elementos. É o que nos propomos fazer seguidamente.

a) Os títulos:

Quando olhamos para uma obra, o que lemos de imediato é o título, que é uma espécie de cartão-de-visita, uma vez que estabelece o primeiro contacto entre o autor e o leitor.

²² REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1997, p. 205.

²³ FERREIRA, Vergílio, *Aparição*, Lisboa, Editorial Inova, 1968, transcrita na 10ª ed., Lisboa, Editora Arcádia, 1976, p. 259 e ss.

Segundo Carlos Reis, «[o] **título** sustenta com o texto literário relações de natureza diversa, no que toca à sua motivação. O que significa que o título de um texto não é, em princípio, uma escolha arbitrária, (...)».²⁴

Colocado logo depois do nome do autor, o título pode assumir várias funções. Em *Seuils*, Gerard Genette, apoiando-se nos estudos prévios de Charles Grivel e Leo Hoek, apresenta uma proposta quanto às funções do título:

- a) **Identificação da obra:** o título é o nome pelo qual passa a ser conhecida a obra.
- b) **Indicação do conteúdo:** o título é uma expressão ou uma palavra que se liga directamente ao conteúdo, podendo funcionar como o tema dominante.
- c) **Sedução do leitor:** a expressão ou a palavra é escolhida, porque o autor crê que, através dela, pode captar mais facilmente a atenção do leitor potencial. Não esqueçamos que o livro é hoje também uma mercadoria que se quer vender.²⁵

Gerard Genette classificou genericamente os títulos em dois tipos: *os títulos temáticos*, que remetem para elementos de conteúdo do texto e *os títulos remáticos*, os que aludem a características de natureza formal.²⁶

Gerard Genette propõe ainda uma outra classificação dos títulos, seguindo a antiga tropologia «...parece-me que a boa velha tropologia nos fornece um princípio eficaz de repartição geral»²⁷:

- a) **Títulos literais:** são os que designam directamente o assunto / tema do livro.
- b) **Títulos por sinédoque e metonímia:** os que se referem a aspectos que podem não ser centrais, mas se julgam de útil indicação.
- c) **Títulos metafóricos e simbólicos:** são os mais interessantes, pois apelam de imediato a uma leitura criativa.
- d) **Títulos irónicos:** os que servem a função crítica e, por vezes, humorística.

²⁴ REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1997, p. 214.

²⁵ Cf. GENETTE, Gérard, *Seuils*, (1987), Paris, Éditions du Seuil, collection «Poétique» (2002), pp. 80 e ss. (tradução e adaptação nossas).

²⁶ Idem, ibidem, pp. 85 e 89 (tradução e adaptação nossas).

²⁷ Idem, ibidem, pp. 86 – 87 (tradução e adaptação nossas).

Maria João Reynaud também se refere à importância do título: «Pela sua posição destacada, a função mais imediata do título é atrair o leitor potencial (“função sedutora”) e, simultaneamente, designar o género da obra e/ou informá-lo do seu conteúdo. (...) O título não deixa de exercer no leitor uma certa pressão, e, ao mesmo tempo, de se lhe impor como uma “chave interpretativa”, na expressão de Eco».²⁸

Os títulos dos livros de Luísa Dacosta são temáticos exceptuando *Teatrinho do Romão*, *Robertices*, *A Batalha de Aljubarrota* e *História com Recadinho*, que apontam, respectivamente, para o género do texto e para um tipo popular de teatro com uma longa tradição entre nós (o teatro de fantoches, vulgarmente conhecido por “robertos”).

Recordemo-los:

«*De Mãos Dadas Estrada Fora*, I (1970), II (1973), III (1980) Antologias, reeditadas num só volume em 2002

«*O Príncipe que Guardava Ovelhas*» (1970), reeditado em 2002

«*O Elefante Cor de Rosa*» (1974), reeditado em 1996

«*Teatrinho do Romão*» (1977), reeditado em 1987 (2ªed.) e 1996 (3ªed.)

«*A Menina Coração de Pássaro*» (1978), reeditado em 2002

«*Nos Jardins do Mar*» (1981)

«*A Batalha de Aljubarrota*» (1985)

«*História com Recadinho*» (1986), reeditado em 1996

«*Os Magos que não Chegaram a Belém*» (1989)

«*Sonhos na Palma da Mão*» (1990)

«*Lá vai uma... Lá vão duas...*» (1993)

«*Robertices*» (1995), reeditado em 2001

«*A Rapariga e o Sonho*» (2001)

«*A Pedra do Pão e do Sonho*» (2001)

²⁸ REYNAUD, Maria João, *Metamorfoses da Escrita*, Porto, Campo das Letras, 2000, pp. 166-167.

História com Recadinho (1986) é um título demasiadamente directo, ligando-se de um modo explícito à faixa etária infantil. *Os Magos que não Chegaram a Belém* (1989) é também um título óbvio e directo, pois evoca de imediato a história bíblica. Títulos como: *O Príncipe que Guardava Ovelhas* (1970), *O Elefante Cor de Rosa* (1974), e *A Rapariga e o Sonho* (2001) são mais apelativos, mas ainda despidos da dimensão metafórica e simbólica. O segundo, porém, provoca admiração pela oposição que se gera entre a cidade e o campo. O Príncipe, à partida, devia viver na corte, mas, em vez disso, «guardava ovelhas» no campo. Donde se infere a oposição entre cidade e campo, riqueza e pobreza, uma temática presente com muita força na obra desta Autora. Como faz notar Alberto Carvalho «[o] próprio título oferece o primeiro indicativo pedagógico do conteúdo ao levantar uma ponta do véu que oculta a questão, e ao fornecer a pista contrastiva que releva da associação entre a “tarefa humilde” de guardar ovelhas e a alta distinção nobiliárquica da personagem que a cumpre».²⁹

Por sua vez, os contos *Menina Coração de Pássaro* (1978), *Nos Jardins do Mar* (1980), e *Sonhos na Palma da Mão* (1990) são títulos metafóricos e simbólicos, pois apontam para uma dimensão simbólica, além de terem uma dimensão semântica extremamente imaginativa.

O que quer dizer «**Menina Coração de Pássaro**»? Menina sonhadora? Menina bondosa? Menina afectiva? Menina livre? Menina frágil?

Poderíamos continuar a levantar possibilidades semânticas, pois a ambiguidade da qualificação de “Menina” permite a digressão. Só a leitura do conto poderá responder ao sentido mais exacto. Por isso, estamos diante de um título muito bem escolhido e que desperta a curiosidade nos leitores.

O que quer dizer «**Nos Jardins do Mar**»? A beleza do mar? As profundezas da imaginação? A beleza do paraíso? O mar da vida? O desejo do desconhecido? A beleza da vida? A felicidade do amor?

Vejamos o que sugere Maria Alzira Seixo: «“Os Jardins do Mar”! Eis uma expressão recorrente nos escritos de Luísa Dacosta, que documenta bem essa interpenetração de paisagem observada com o sonho que nela se investe, quer em encantamento, quer em decepção. Porque os jardins do mar são, simultaneamente, esse mundo maravilhoso de plantas e de seres que não estão à vista, e um universo anímico de riqueza ignorada e de manifestação defesa que o sujeito observador guarda e retém para ambos fazer equivaler numa pulsação de vida e de amor, que se traduz, por essa equivalência

²⁹ CF. CARVALHO, Alberto, «Em Torno do Maravilhoso n’O Príncipe que Guardava Ovelhas, de Luísa Dacosta», in Revista PALAVRAS, n° 7, Maio de 1984, p. 45.

mesma, numa vibração dolorida de ausência e de apagamento; e que se traduz também, na escrita poética, numa frase sensualmente trabalhada, meticulosamente pensada nos sentidos múltiplos que irradia, e ritmicamente abertos a um alastramento da sensação pessoal por sobre os elementos da terra, do céu e do mar nos quais se reconhece e reencontra. Os jardins do mar são, pois, de certo modo, esse espaço de confluência onde (...) o mar pode articular-se com a terra em termos de complementaridade e comunicação, onde o corpo pode entretecer-se com a paisagem e sentir que a sua finitude ou carência se compensam por esse alargamento a uma transformação cósmica e total».³⁰

O que quer dizer «**Sonhos na Palma da Mão**»? Sonhar acordado? Real e irreal? Sonhos realizáveis? Ao alcance de todos? Para as crianças? Para os adultos?

Os contos *Teatrinho do Romão* (1977), *Lá vai uma...Lá vão duas...* (1993) e *Robertices* (1995) estão ligados às tradições populares.

Assim, Luísa Dacosta diversifica a escolha dos títulos dos seus livros, prestando-lhes toda a atenção.

b) A epígrafe: no sonho, a liberdade ...

Para José António Gomes, «Este elemento paratextual recorrente orienta para uma leitura possível dos textos de Luísa Dacosta, em que o sonho se impõe com frequência como último reduto da liberdade dos seres».³¹

Arnaldo Saraiva sublinha que, « (...) em relação ao autor que a usa, para quem será sempre um ponto de partida, de encontro ou de chegada, a epígrafe funciona como divisa, emblema, instrumento lúdico, testemunho, consciente ou não, de influência, de gosto, de afinidade, de filiação numa escola, de concessão à moda, de exibição cultural, de reconhecimento, ou de homenagem ou de gozo a uma autoridade colectiva».³² No caso de Luísa Dacosta funciona como divisa e emblema, pois, repetindo-a sempre sem alterações, torna-se a sua marca pragmática de escrita e o atributo das suas obras.

Esta epígrafe tem apenas dois nomes abstractos: **sonho** e **liberdade**, com a anteposição do determinante definido o/a e no início a preposição em. As reticências são um

³⁰ SEIXO, Maria Alzira, «*Eu fui ao Mar às Laranjas*», Ensaio sobre Luísa Dacosta, in *Duas Obras Ilustradas de Luísa Dacosta*, Porto, Edições Asa, 2001, pp. 18–19.

³¹ GOMES, José António, «Literatura para a Infância do Norte de Portugal: Intercâmbios com a Galiza e Rumos Actuais», in *Congresso Literatura Galega e do Norte de Portugal*, Xunta de Galicia, 2001, p. 83.

³² SARAIVA, Arnaldo, *Literatura Marginalizada*, Novos Ensaios, Porto, Tipografia Nunes, s/d, pp. 117–118.

convite a uma leitura, a um devaneio. Ora, a ausência de verbo e o uso da vírgula, depois da palavra “sonho” para assinalar a elipse, permitem salientar dois momentos de leitura. A pausa pode induzir o leitor a transpor-se para o mundo onírico, através da imaginação, evadindo-se do mundo real. Esta evasão é uma forma de denunciar a realidade como impeditiva do desenvolvimento livre e harmonioso do ser humano, o que traduz uma visão pessimista da realidade. Depois da pausa, o leitor é levado ao mundo da liberdade. Todavia, como o mundo irreal e o mundo real estão, através desta epígrafe, sempre em contacto, e como ela se repete sistematicamente, podemos ver, nesta insistência, um apelo da Autora a uma liberdade responsável, vivida no seio da comunidade humana.

Como já dissemos anteriormente, o percurso temático de Luísa Dacosta tem o seu auge na liberdade. Segundo ela, a liberdade total não existe, a não ser no sonho. As reflexões de Gaston Bachelard ajudam-nos a compreender a importância nuclear do sonho na obra desta Autora:

«Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar voo. (...) Na nossa infância, o devaneio nos dava a liberdade. E é notável que o domínio mais favorável para receber a consciência da liberdade seja precisamente o devaneio. Apreender essa liberdade quando ela intervém num devaneio de criança só é um paradoxo quando nos esquecemos de que ainda pensamos na liberdade tal como a sonhávamos quando éramos crianças. Que outra liberdade psicológica possuímos, afora a liberdade de sonhar? Psicologicamente falando, é no devaneio que somos livres».³³

Na epígrafe «no sonho, a liberdade ...», verificamos que o artigo definido (contraído com a preposição *em*) especifica a realidade do sonho: não é qualquer sonho, mas é “o sonho”, isto é, o sonho segundo a concepção de Luísa Dacosta. O artigo definido antepõe-se ao substantivo para indicar que se trata de um estado já conhecido do leitor ou ouvinte, seja por ter sido mencionado antes, seja por ser objecto de um conhecimento de experiência: «O artigo definido é, essencialmente, um sinal de notoriedade, de conhecimento prévio, por parte dos interlocutores, do ser ou do objecto mencionado»³⁴

«[N]o sonho, a liberdade...», eis o pórtico de sedução nas obras de Luísa Dacosta destinadas aos mais novos! Eis o insinuante convite para viajar num mundo real/irreal!

³³ BACHELARD, Gaston, *A Poética do Devaneio*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. 94-95.

³⁴ CUNHA, Celso e Cintra, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 9ª ed., Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1992, p. 213.

Eis a expressão axiomática que condensa num mínimo de vocábulos o máximo de sentido! Eis o cartão de identidade da Autora e o húmus que a fez escrever!

Um aspecto que nos interroga e nos intriga é o facto de alguns contos não apresentarem a epígrafe «*no sonho, a liberdade...*», até agora analisada. Assim, somos logicamente levados a procurar a razão da sua inclusão ou da sua exclusão nos próprios textos, já que não conhecemos qualquer explicação fornecida pela Autora.

Lidos com atenção, concluímos que os contos que a não incluem ou são textos de teatro, em que são adaptados contos populares, caso de *Teatrinho de Romão* (1977) e *Robertices* (1995); ou são uma adaptação de um facto histórico, caso de *A Batalha de Aljubarrota* (1985); ou uma versão da história mítica dos Reis Magos, caso de *Os Magos que não Chegaram a Belém* (1989); ou são pequenas histórias inspiradas nas que a Autora ouvia da boca de sua mãe, ou de sua tia, caso de *Lá vai uma...Lá vão duas...* (1993).

No belo conto *Nos Jardins do Mar* (1980), a temática não é a correlação sonho / liberdade, mas o dom de dar a vida pelo Outro. A sereia perdeu a vida para salvar o rapaz de morrer afogado, ficando para sempre gravada na memória deste.

O conto *O Príncipe que Guardava Ovelhas* (1970) contém uma mensagem muito simples: uma criança ocupa todo o seu tempo a guardar ovelhas e a imaginar qual é a rainha.

Em contraste com estes, há uma série de contos que incluem a referida epígrafe. É neles notória a correlação *sonho / liberdade* ou a variante *terra / outro mundo*, como podemos evidenciar através de um simples quadro.

<u>Contos</u>	<i>Realidade</i>	<i>Irrealidade</i>	<i>Mensagem</i>
<i>O Elefante Cor de Rosa</i>	A terra: a prisão	O planeta fora da nossa galáxia: todos os elefantes são felizes	A liberdade só existe no sonho
<i>A Menina Coração de Pássaro</i>	A terra: a Menina não pode voar	A estrela: a Menina pode voar	A liberdade vive nas asas do sonho
<i>Sonhos na Palma da Mão</i>	A terra: a realidade próxima	A China: a realidade longínqua	Construir ninhos onde possam chocar os sonhos
<i>História com Recadinho</i>	O mundo das trevas das bruxas más	A nuvem, a vassourinha e a invisibilidade	Libertar o mundo do mal é um sonho possível
<i>A Rapariga e o Sonho</i>	Os seres visíveis	Os seres invisíveis	O crescimento pelo sonho, libertação da tristeza

Assim, todos estes contos são como que rios que desaguam na mesma foz: o reino da *liberdade*, sendo que, na terra, esta não é possível. A liberdade encontra o seu terreno fértil no mundo do sonho, da utopia.

Torna-se evidente que a Autora experimenta alguma angústia face às limitações que pesam sobre a liberdade humana. Esta não é sempre para o homem um valor supremo, capaz de espiritualmente o dignificar.

c) Os prefácios

Nos finais do século XIX, vários escritores realçaram a escassez de livros destinados às crianças. Destacamos, a título exemplificativo, as palavras de Maria Amália Vaz de Carvalho (1885): «Em Portugal os livros para crianças escasseiam completamente. Enquanto a Inglaterra e a Alemanha contam nesse género verdadeiros tesouros, enquanto a França imita nesse ponto os exemplos do Norte, e o consegue criando uma literatura inteira para uso das crianças, enquanto que um dos poetas mais adoráveis da Dinamarca, o doce sonhador chamado Andersen, faz verdadeiros poemas que terão como fascinantes ouvintes crianças de todos os países (...) Portugal conserva-se inteiramente estranho a este movimento simpático e a pobre deserdada infância portuguesa continua a não ler ou a ler estrangeiros».³⁵

Não é de admirar que grandes escritores escrevessem prefácios para as suas obras fundamentalmente destinadas às crianças, apontando claras directivas pedagógicas para o uso de pais e professores. A título de exemplo, lembremos os textos preambulares de autores tão importantes como Almeida Garrett, Antero de Quental e Guerra Junqueiro.

No tratado *Da Educação, Cartas dirigidas a uma senhora ilustre encarregada da instituição de uma jovem francesa*, (1829) Almeida Garrett escreveu dois textos preambulares. No primeiro, intitulado *Ao Leitor*, faz o elogio da educação, considerando-a como “o maior e o mais importante negócio da (...) pátria, pois que da educação (...) pendem em grande parte os destinos da nação”. E, mais adiante, afirma:

«O meu livro não é um tratado de educação para príncipes, é um tratado de educação em geral”. No segundo intitulado *Introdução*, continua na mesma direcção:

³⁵ Cf. TRAÇA, Maria Emília, «Antero e os “Tesouros” para a Infância», in *Antero de Quental e o Destino de uma Geração*, organização e coordenação de Isabel Pires de Lima, Porto, Edições Asa, 1993, p. 371.

“Entre os muitos livros que em português nos falecem, um TRATADO COMPLETO DE EDUCAÇÃO é, quanto a mim, o que mais convém remediar.” Depois de falar do método que seguiu e do plano em que dividiu o livro, salienta a importância da educação na infância: “E cuido que me não enganei em estabelecer que na infância a primeira é a educação física, logo a moral, e só remota e indirectamente a intelectual: pois a primeira coisa de que devemos tratar é de formar um bom corpo robusto e sadio, e firmar nesta educação a base sólida, que só ela pode ser, das outras duas.” Chega a afirmar com desassombro que “Os pais são os mentores e educadores naturais de seus filhos. Esta regra é tão geral como a de serem as mães as suas amas naturais. Tão culpada e criminosa é para com Deus, para com a Natureza e para com a sociedade, a mãe que abandona o fruto do seu ventre ao leite mercenário de uma estranha, como o pai e a mãe que, apenas criado, o entregam ao cuidado não menos mercenário de um pedagogo, de um director de colégio.»³⁶

Antero de Quental, no *Tesouro Poético da Infância* (1883), obra reeditada em 2003, apresenta uma extensa *Advertência* que se revela excepcional quanto ao conteúdo e quanto à forma. Seja-nos permitido transcrever alguns passos significativos no domínio da orientação educacional das crianças:

«Este livrinho, destinado exclusivamente à infância, dedico-o às mães e cuido fazer-lhes um presente de algum valor.

Convencido de que há no espírito das crianças tendências poéticas e uma verdadeira necessidade de ideal, que convém auxiliar e satisfazer, como elementos preciosos para a educação – no alto sentido desta palavra, isto é, para a formação do carácter moral – coligi para aqui tudo quanto no campo da poesia portuguesa me pareceu, por um certo tom ao mesmo tempo simples e elevado, ou ainda meramente gracioso e fino, poder contribuir para aquele resultado, em meu conceito, importantíssimo.

Destina-se pois este volumezinho sobretudo à leitura doméstica. (...) Para uns entezinhos, em quem tudo é movimento e imaginação, a escola, se não for jardim, será só prisão, a doutrina, se não for encanto, será só tortura.

As mães essas compreendem por instinto que é pelo caminho florido e suave da imaginação e do sentimento que a infância deve ser encaminhada para o mundo superior da razão. Antes as crianças leiam com inteligência e com gosto historietas e cantigas, do que, forçadas e sem compreensão, os graves casos de D. João de Castro ou dos Lusíadas. É preciso que a cada espírito e a cada período do desenvolvimento do espírito se

³⁶ GARRETT, Almeida, *Obras de Almeida Garrett*, vol. I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963, pp. 672, 677–679.

dê o alimento que lhe convém. A infância só compreende e só ama o que é infantil. Mas infantil não quer dizer trivial nem desarrazoado. Quer só dizer que a razão reveste, para espíritos em que tudo é ainda instinto e fantasia, as formas da intuição e da imaginação: essas formas podem porém envolver lição moral e até elevados conceitos racionais. Ora é esse justamente o carácter e privilégio da poesia: tornar, pela idealização sentimental, dúctil e plástico o que, nas formas da pura razão, é naturalmente abstracto e acessível só à meditação. A poesia é o ideal percebido instintivamente. (...) O meu fim é diverso e propriamente educativo: fazer servir a poesia, como sendo a forma adequada a desenvolver no espírito das crianças certas tendências morais, de que, no meu entender, depende essencialmente a harmonia do carácter e, em geral, o bom equilíbrio das faculdades».³⁷

Guerra Junqueiro escreveu um texto muito curto, mas extraordinariamente belo, intitulado *Duas Palavras*, para a apresentação do seu livro *Contos para a Infância* (1877), em que faz o elogio da alma da criança e do papel do livro simples que a há-de alimentar como o leite materno:

«O leite é o alimento do berço, o livro o alimento da escola. Entre ambos deverá existir analogia: pureza, fecundidade, simplicidade.

Livros simples! nada mais complexo. Não são os eruditos gelados que os escrevem; são as almas intuitivas que os adivinham.

Este livro, em parte, está nesse caso. Reuni para ele tudo o que vi de mais gracioso e mais humano. É um ramo de flores, mas não de flores extravagantes, com coloridos insensatos e aromas venenosos e diabólicos. Para o compor não andei por estufas; andei pelos campos, pelas sebes frescas e orvalhadas, pelos trigais maduros onde riem as papoilas, pelas encostas vestidas de pâmpanos, e pelos arvoredos viçosos e fragrantíssimos, cobertos de frutos, mosqueados de sol e estrelados de ninhos.

É um ramo de florinhas cândidas, que as mães, à noite, deixarão sem temor na cabeceira dos berços.»³⁸

E Francisco Adolfo Coelho, na *Advertência dos Contos Nacionais para Crianças* (1882), afirma:

«A escolha foi feita com todo o cuidado, para o fim a que é destinada a colecção: para ser lida às crianças que ainda não sabem ler, mas que já sentem interesse por essas

³⁷ QUENTAL, Antero, "Advertência", *Tesouro Poético da Infância*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1983, pp. 5-8.

³⁸ JUNQUEIRO, Guerra, "Duas Palavras" in *Contos para a Infância*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1978, p. 7.

velhas invenções anónimas, ou para lhes servir de primeiros exercícios de leitura.»³⁹

Houve, pois, na segunda metade do século XIX, uma corrente de pensamento que considera necessário o apoio à renovação cultural do país, tendo como ponto de partida a educação das crianças e a importância que nesta tem a leitura de livros com histórias tradicionais, corrente que tem os seus prolongamentos no século XX.

Luísa Dacosta segue a mesma orientação e, em alguns dos seus livros, brinda-nos com belos textos prefaciais em que encontramos traçadas as linhas fundamentais de leitura; e, sobretudo, orientações de apoio à educação das crianças através do livro, esse tesouro que há-de ser, segundo as palavras de Guerra Junqueiro, “o alimento da escola”. Na colectânea *De Mãos Dadas, Estrada Fora ...*, Luísa Dacosta presta homenagem a escritores que considera importantes no campo da literatura portuguesa. Apresenta aí «não só uma selecção de textos que considera imperativo serem lidos, mas também (...) escreve pequenos prefácios a cada autor, espécie de co-textos (contextos) da selecção, e que de forma afectiva e afectuosa dão aos jovens leitores o conhecimento de um subtexto, mostrando como pode ser interessante explorar esse conhecimento da relação entre o Autor, a sua Vida e Obra».⁴⁰ Todavia, os prefácios escritos para algumas das suas obras merecem um tratamento preferencial, não só pela qualidade da sua prosa, como também pela actualidade da mensagem.

Analisemos, então, esses textos:

«Eram na infância. Vozes amadas. Um vento de saudade as solta. Primeiro, a de minha mãe. “Se eu tomasse o remédio, se eu estivesse quieta...” haveria uma história.

— A de D.Caio! A de D.Caio!

E a história vinha. (...) Outras vezes era “O caldo de Pedra”, extraído das unhas da avareza, cheirando “que era um regalo” e tão bem que até “os anjos o comeriam”. Outras, o “Frei João sem cuidados” que afinal os teve e o moleiro espertalhão que tinha comido as papas na cabeça do rei. (...) A voz de minha mãe era uma voz popular que

³⁹ COELHO, Francisco Adolfo, “Advertência” in *Contos Nacionais para Crianças*, Porto, Biblioteca das Crianças, 1882, in *Antero de Quental e o Destino de uma Geração*, organização e coordenação de Isabel Pires de Lima, Porto, Edições Asa, 1993, artigo de Maria Emília Traça intitulado *Antero e os “Tesouros” para a Infância*, p. 373.

⁴⁰ PEREIRA, Cláudia Sousa, “Dar Palavras, Trazer Memórias, Soltar Sonhos” — Os Livros que Luísa Dacosta Escreveu para a Infância, in *Malasartes (cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude)*, n.º 9, Porto, Campo das Letras, Outubro de 2002, p. 16.

sabia sobretudo histórias tradicionais, tesouros do povo, espertezas, sabedoria vivida. As minhas predilectas eram além da do alfaiatezinho que o medo tinha tornado herói, a de Frei João e a de “Os Dez Anõezinhos da Tia Verde-Água” com a sua lição de que só nos ensina e ajuda não quem nos faz o serviço, mas quem nos obriga a fazer sozinhos.»⁴¹

Teatrinho do Romão (1977) reúne três pequenas peças de “robertos de luva”, baseadas em contos tradicionais portugueses recolhidos por Teófilo Braga. Luísa Dacosta explica neste prefácio, intitulado “Vozes”, as razões por que escolheu esses contos. Trata-se de histórias contadas pela sua mãe, histórias tradicionais que tanto gostava de ouvir: “tesouros do povo, espertezas, sabedoria vivida”.

Teatrinho do Romão tenta manter vivo um passado cuja imagem se vai diluindo na curta memória dos homens. De memórias se nutre aliás a voz que, neste prefácio, nos convida a escutar outras vozes mais antigas: as da infância, as de amadas contadoras de histórias domésticas, às quais se vêm reunir os ecos do teatro de robertos instalado no pátio de entrada de uma velha casa transmontana, que lhe era familiar. O que este texto nos oferece é, pois, a evocação emocionada de uma meninice povoada de contos e tornada mítica pelo passar dos anos. Aí se explicam também as razões do retorno a algumas dessas histórias, agora recordadas nas versões registadas por Teófilo Braga, que o livro reproduz.

Analisemos mais demoradamente o prefácio de *História com Recadinho* (1986):

«Um livro

Desejas

Um tapete mágico que, num abrir e fechar de olhos, te leve aos confins da terra?

Uma máquina de viajar no tempo, para o futuro a haver, desconhecido, para o passado histórico ou para aquele em que os animais falavam?

⁴¹ DACOSTA, Luísa, *Teatrinho do Romão*, Porto, Figueirinhas, 1977, pp. 11–12.

Companheiros para correrem contigo a aventura de mares ignorados e de ilhas que os mapas não registam?

Conhecer mundos para além do nosso sistema solar, a anos-luz da nossa galáxia, sem necessidade de foguetão?

Saber a idade de uma pedra ou os mistérios da realidade, das águas, dos bichos, dos pássaros e das estrelas?

Descobrir a arca encantada, onde se guardam os vestidos “cor do tempo”, das princesas de era uma vez, aquelas que se transformavam em pombas ou dormiam em caixões de cristal à espera que o príncipe viesse despertá-las?

Desfolhar as pétalas do sonho no país da noite?

Abre um livro.

Um livro é tudo isso de cada vez e, às vezes, ao mesmo tempo. Um livro permite-te contactar com outras imaginações, outras sensibilidades. É a possibilidade de estares noutros lugares, sem abandonares o teu chão, de ouvires pulsar outros corações, de vestires a pele humana de outro ou outros sem deixares de ser tu.

E com o livro a varinha de condão não está na mão das fadas, está em teu poder. É do teu olhar, de cada vez que te dispões a ler, que nascem aqueles mundos, caleidoscópicos, de maravilha – e só desaparecem quando fechas o livro. Mas, a um gesto do teu querer, voltarão a surgir sempre, sempre, sempre...»⁴²

⁴² DACOSTA, Luísa, *História com Recadinho*, Porto, Figueirinhas, 1986, pp. 7-13.

Este prefácio levanta claramente a importância da **função interna** da linguagem. Com efeito, a intenção da enunciação narrativa não é apenas, nem principalmente, comunicar determinados conteúdos de consciência, fazer comunidade com o receptor. Essa é a **função externa** da linguagem. O que interessa sobremaneira à Autora é levar o receptor a conhecer (*cognoscere*) outro mundo, o mundo da liberdade, da verdade, para depois poder modificar o mundo em que se situa. Herculano de Carvalho considera que a **função interna** da linguagem «deve considerar-se a função primária da linguagem quer do ponto de vista do indivíduo falante quer sob a perspectiva da própria comunidade».⁴³ O mesmo afirma Fernanda Irene Fonseca quando constata a subalternidade da função **interna** da linguagem em relação à função **externa**. Um locutor é dotado de competência linguística, a qual o leva a realizar actos de comunicação muito variados. Todavia, «não realiza outros, talvez ainda mais importantes, que lhe permitiriam agir sobre si próprio e sobre o real, transformando esse real ao transformar o seu conhecimento acerca dele. É que nem só *saudar, ordenar, censurar, argumentar*, etc., são actos de linguagem; são-no igualmente *imaginar, narrar, reflectir, pensar*... Estes são, aliás, muito mais essencialmente actos de linguagem, já que só por meio da linguagem podem ser realizados».⁴⁴

Esta linguista valoriza a dimensão cognitiva da linguagem, ou seja, a sua “vocalização narrativa”, sintetizando assim o seu pensamento: «Resumindo parece-me possível destacar como principal crítica ao modelo de falante instituído pelas teorias pragmáticas o facto de se tratar de um locutor que usa a linguagem exclusivamente para comunicar. Ora é preciso reconhecer, contra a evidência do senso comum, que a comunicação não é a única função da linguagem nem é sequer a mais importante das funções da linguagem, sobretudo se se identifica restritamente comunicação com agir externo deixando na sombra o seu *produto interno, o conhecimento*».⁴⁵

A “vocalização narrativa” é indissociável de uma função cognitiva. Segundo Vítor Aguiar e Silva «a narratividade encontra-se intimamente correlacionada com o conhecimento que o homem possui e elabora sobre a realidade – o *Génese* pode-se considerar, sob esta perspectiva, como a narrativa paradigmática e primordial –, devendo ser sublinhado que lexemas como “narrar”, “narrativa” e “narrador” derivam do vocábulo

⁴³ CARVALHO, José G. De Carvalho, *Teoria da Linguagem*, (reedição), vol. I Coimbra, Atlântida Editora, 1970, p. 34.

⁴⁴ FONSECA, Fernanda Irene, *Deixis, Tempo e Narração*, Fundação Engº António de Almeida, Porto, 1992, p. 29.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 29.

latino *narro*, verbo que significa “dar a conhecer”, “tornar conhecido”, o qual provém do adjetivo *gnarus*, que significa “sabedor”, “que conhece”, por sua vez relacionado com o verbo *gnosco* (>*nosco*), lexemas estes derivados da raiz sânscrita *gnâ*, que significa “conhecer”».⁴⁶

Vergílio Ferreira, um dos maiores escritores portugueses da segunda metade do século XX, é claro a este propósito: «E eis pois que a palavra surge na minha boca – alguém aí a pôs, a transmitiu, para que o mundo fosse de novo criado. Uma vez em face do que o rodeava, Adão pôs nomes aos seres vivos – a Bíblia o conta: *appelavit nominibus suis cuncta animantia*. E decerto o mesmo fez para com as coisas. Mas só assim os seres e coisas existiram e deixaram de ser o próprio Adão. Porque a palavra cria e liberta».⁴⁷

Verbos que iniciam os parágrafos deste prefácio, como: “viajar”, “conhecer”, “saber”, “descobrir” e “desfolhar” cumprem rigorosamente essa mesma função, pois traduzem a intenção de oferecer aos receptores a possibilidade de alargar o seu conhecimento a outro mundo que não aquele de que estão rodeados e de, a partir desse conhecimento, agir sobre a realidade concreta no sentido de a transformar. Tal objectivo só é possível pelas potencialidades que o novo conhecimento lhes permite. Sendo os receptores as crianças, aumenta a importância desse conhecimento, porque ele contribui para o seu crescimento interno, amadurecendo-as para as lutas que terão forçosamente de travar no seu futuro.

Passemos à análise mais pormenorizada deste prefácio. O seu discurso é constituído por sete frases interrogativas. O número sete é, como se sabe, símbolo da totalidade, o que pode apontar para o sentido de plenitude que a escritora pretende conferir à sua mensagem. Um bom livro preenche todos os requisitos para a educação e formação cabal da inteligência dos leitores. Como escreve Eça de Queirós: «A arte é tudo – tudo o resto é nada. Só um livro é capaz de fazer a eternidade de um povo».⁴⁸

A primeira frase tem três linhas incompletas, a segunda, cinco linhas incompletas, a terceira, a quarta e a quinta, quatro linhas incompletas, a sexta, oito linhas incompletas e a sétima, duas linhas incompletas.

Poderemos deduzir algo de significativo relativamente a estas interrogações e à sua distribuição no texto?

⁴⁶ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1993, p. 597.

⁴⁷ FERREIRA, Vergílio, *Invocação ao Meu Corpo*, 2ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1978, p. 291.

⁴⁸ *Apud* Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1997, p. 7.

Todas dependem do verbo desejar (“**Desejas**”), um verbo **modal** com aspecto **volitivo**, que cumpre, neste contexto, uma função **apelativa e interpelativa**, o que pressupõe um **objectivo ilocutório**: levar o receptor a fazer algo. Conforme afirma Fernanda Irene Fonseca, «O enunciado, todo o enunciado, contém uma força ilocutória, especificamente cumulada com dimensões performativas e perlocutórias. Com efeito, o enunciado constituirá sempre ou uma asserção (afirmativa ou negativa) ou uma ordem ou uma exortação ou uma promessa ... e, desta maneira, veiculará conteúdos informativos-apelativos».⁴⁹ Neste caso, a entidade enunciativa pretende que os leitores se evadam do mundo factual para o mundo da imaginação, um mundo onde não encontram os entraves à sua liberdade.

A segunda pessoa do singular estabelece de imediato um diálogo entre o sujeito da enunciação e o destinatário, sendo que aquele se coloca no papel de um professor, de um guia. Ora, a tendência para o discurso coloquial acentuar-se-á ao longo dos textos, o que os torna interessantes, como que vivos, criando a ilusão do “falar” com o leitor. Sendo este sobretudo a criança, compreendemos a razão desta preferência. O que há de melhor para uma criança do que ouvir contar histórias? E mesmo ter a ilusão de entrar no percurso dos heróis? Ser herói?

A própria Autora dá a resposta no prefácio de *Sonhos na Palma da Mão* (1990):

«Uma história – como a sentimos?

Como semente. Uma semente que cresce connosco e nos faz crescer. Estes «Sonhos na Palma da Mão» pagam, de certa maneira, o encanto que me deram «A Rapariga dos Fósforos», «A Sereiazinha», «O Patinho Feio», «O Rouxinol». Longe na infância. Com as suas sombras e claridades – Andersen nunca mentiu a vida e soube sempre aliar beleza e sofrimento – rolavam sobre mim, como berlindes mágicos, percorriam-me os cinco cantinhos da alma, abriam portas secretas, permitiam-me respirações, outras, que nem sabia. Uma dimensão, cujo bafo tento, aqui, passar a corações com olhinhos interiores.»⁵⁰

⁴⁹ FONSECA, Fernanda Irene, *Pragmática Linguística e Ensino do Português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1977, p. 97.

⁵⁰ DACOSTA, Luísa, *Sonhos na Palma da Mão*, Porto, Figueirinhas, 1990, p. 6.

O aspecto da coloquialidade é reforçado pela sequência interrogativa, quase declamatória, uma sequência curiosa pela enumeração de aspectos múltiplos, que vamos destacar:

«um tapete mágico», que, como uma escada voadora, possa levar o leitor para todas as partes da terra.

A magia, o maravilhoso já foram apontados como características desta escritora. O “tapete mágico” parece agradar de modo especial à criança: um tapete que faça voar a sua imaginação. A este propósito, Alceu Amoroso Lima observa que «[a] criança é naturalmente levada a desconfiar dos livros que lhe vêm tolher o melhor dos bens: a liberdade. Tudo que, na infância, impede o movimento é feito contra a natureza e suportado a contragosto. É mister, portanto, compensar essa inevitável supressão, o que só é possível pela imaginação. Esta recompõe, com o repouso do corpo, o mais agitado dos mundos».⁵¹

«Uma máquina de viajar», que possibilita o percurso temporal que corresponde ao recuo até ao tempo “em que os animais falavam”. Não é verdade que as crianças adoram histórias de animais que falam?

A própria Autora faz alusão a tal facto no conto *O Elefante Cor de Rosa* (1974):

«Todos os dias, em águas límpidas os elefantezinhos bebiam o arco-íris e as estrelas, quando vinham banhar-se e matar a sede. Todos os dias dançavam ao luar de três luas. Todos os dias a vida era alegre e companheira. Um dia, porém, o elefantezinho cor de rosa, o nosso elefantezinho, sentiu uma esquisita sensação, quando viu que uma flor branca murchava, sob os seus olhos fixos de espanto.

A flor ia morrer!

Aflito, chamou os companheiros que vieram, fizeram uma roda e, de rabinhos pendentes, começaram a soprar pelas trombas um ventinho de amizade e de carinho, que sustivesse a flor.

⁵¹ LIMA, Alceu Amoroso, *Livros para crianças*, In Estudos Literários, Rio de Janeiro, Aguilar, 1966, p. 86.

«Companheiros para correrem contigo», que aponta para uma aventura marítima que nos fascina. Segundo Maria Alzira Seixo, «[n]ão será muito arriscado afirmar que, em Luísa Dacosta, (...) a escrita do mar exerce uma função poética totalizante, que implica uma temática central e maior, uma visão do mundo quase só dele decorrente, uma circunstancialização ficcional que sempre a partir dele se processa e uma visão insistente e algo obsessiva das suas potencialidades de insinuação nos estados anímicos que faz dela uma artista por excelência da comunicação da paisagem da beira-mar nas letras portuguesas».⁵³

Depois, seguem-se frases iniciadas por verbos:

“**Conhecer** mundos para além do nosso sistema solar” – é navegar no universo da fantasia.

“**Saber** a idade “ do que está perto e do que está longe – é um apelo à imaginação.

“**Descobrir** a arca encantada – é um convite à aventura pela arte do encantamento dos contos maravilhosos.

“**Desfolhar** as pétalas do sonho no país da noite?” – é a frase mais curta, porque fecha o ciclo interrogativo e introduz a palavra mágica: “sonho”. Afinal, as anteriores interrogações não eram mais do que rios que teriam de desaguar no mar do sonho. O sonho, como uma flor de inúmeras pétalas, imagem acolhedora e afectiva, bela e amorosa, que permite o desencadear da imaginação, activa na construção de mundos fictícios, distantes, mas sedutores. O sonho, em contraste com o “país da noite”, agora uma imagem negativa da realidade, sempre muito mais cruel do que a realidade sonhada.

O discurso utilizado, marcado pelos registos **figurativo** e **conotativo**, e por uma **cadência** regular, alma do **ritmo**, é já a amostra de uma prosa que se aproxima da poesia.

Acerca da prosa poética, escreve Jacinto do Prado Coelho: «Como se sabe, e como escreveu Fernando Pessoa, “o sentimento poético e, em certo grau, o colorido poético podem ser utilizados em prosa”; há uma prosa que explora os valores conotativos das palavras e as virtualidades rítmicas, em função de emoções poéticas; uma prosa imaginosa, em que se multiplicam as chamadas «figuras de estilo»».⁵⁴

⁵² DACOSTA, Luísa, *O Elefante Cor de Rosa*, Porto, Civilização, 1974, pp. 11 e ss.

⁵³ SEIXO, Maria Alzira, in ob. cit, p. 9.

⁵⁴ COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário da Literatura*, vol. II, 3ª ed., Porto, Figueirinhas, 1983, artigo intitulado “Prosa Poética e Poema em Prosa”, p. 871.

Expressões como **tapete mágico**, **máquina de viajar no tempo**, **a arca encantada** e **as pétalas do sonho** realizam o discurso **figurativo**, pois inscrevem-se no plano dos metassemas em que se encontra implicada a **metáfora**.⁵⁵ A expressão “país da noite” conota metaforicamente e negativamente a falta de liberdade que afecta o mundo real onde vivem as crianças. Além disso, é bem notória a **cadência** regular do **ritmo**, provocada pela estruturação do discurso em interrogativas sucessivas, através de uma construção paralelística. Pode mesmo falar-se de **ritmo musical**, se atendermos à cadeia prosódica marcada por cada interrogação e às **pausas** bem distribuídas, confluindo todos estes elementos para que o leitor se deixe seduzir e orientar pela mensagem apelativa.

A Autora interrompe com alguma brusquidão as interrogações formuladas, talvez porque ouça ou imagine ouvir o coro das vozes a gritar que sim, e responde através de um conselho firme: “Abre um livro.” E, depois, volta ao discurso, direccionando-o totalmente para o destinatário, com o uso sistemático da segunda pessoa do singular, pronominal e verbal, como se o quisesse presentificar. É a apologia do tesouro que é um livro e o convite a que o destinatário viaje com as personagens no maravilhoso comboio da imaginação. Depois, regressa a um discurso cadenciado, figurativo, agora firme e solene. A solenidade do elogio do livro apoia-se nas pausas regulares, marcadas pelas vírgulas, na repetição anafórica da expressão «Um livro» e da forma verbal “É”. Repetindo treze vezes formas verbais, pronomes e determinantes de 2ª pessoa, o discurso ganha uma força avassaladora que se exerce sobre o receptor.

Está criado o aperitivo para a leitura do conto através da “presença” da Autora, que manifesta uma “obstinada” paixão pela leitura, a qual pretende comunicar ao seu pequeno destinatário, possivelmente recordando as histórias que na infância lhe foram contadas e lhe marcaram o destino de escritora. Eis o exemplo de um prefácio que não se limita a ser uma mera introdução, mas que, em registo de prosa poética e em tom predominantemente eufórico, lança um apelo à leitura, a qualquer leitura, apresentando o livro, qualquer bom livro, como um ser “vivo” com o qual se pode conversar, viajar, «ser outro constantemente».⁵⁶

No prefácio intitulado “Saudades para um tempo longe”, a Autora lembra com saudade a narração de histórias que faziam a delícia das crianças do seu tempo, contadas ao calor da lareira, assim como a festa dos robertos que empolgavam a sua imaginação:

⁵⁵ REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1978, p. 367.

⁵⁶ PESSOA, Fernando, «Viajar», in *Poesias*, 16ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1977, p. 184.

«No tempo em que havia tempo para ter tempo e um dia sem escola podia ser uma eternidade, a festa eram os robertos. (...) Naquele tempo abençoado, além do calor do afecto, mais quente do que xalinho de lã no Inverno, acendia-se todas as noites a imaginação das crianças com histórias, que havia tempo para contar. E com esse fio de liberdade nem era necessário dar muitas coisas às crianças. (...) A imaginação tudo supria. Era com essa imaginação, desperta e treinada, que se assistia ao espectáculo dos robertos que, mesmo sem rosto, sem cabeleira, sem cenários, nos assustavam, nos faziam rir ou chorar! (...) Ai tanto que os amava! (...) Voltem queridos robertinhos, ressuscitem a infância!»⁵⁷

Como no prefácio anteriormente analisado, Luísa Dacosta utiliza uma linguagem dotada de significativas qualidades estéticas:

É uma linguagem ritmada, em que as repetições soam como ondas do mar da recordação: «No tempo/ em que havia tempo/ para ter tempo/ e um dia sem escola/ podia ser uma eternidade,/ a festa eram os robertos./ ...»⁵⁸.

É um ritmo variado: lento na primeira parte do excerto até «tempo para contar.», como que a sugerir que não havia relógio a contar o tempo, quando decorria a narração das histórias; depois, um ritmo mais vivo, até «A imaginação tudo supria», a sugerir uma preocupação em manter viva a atenção das crianças durante a audição das histórias. Depois, outra vez, ritmo mais lento, até ao fim do excerto, agora a mostrar a emoção de quem conta e, ao mesmo tempo, recorda saudosamente o passado.

É uma linguagem figurada a evidenciar o devaneio da imaginação: «acendia-se a imaginação», «esse fio de liberdade».

É uma tendência para a coloquialidade: «Voltem, queridos robertinhos», a querer estabelecer o contacto com a infância.

Eis algumas das características discursivas que se evidenciarão nos seus contos, onde encontramos paraísos de prosa poética.

⁵⁷ DACOSTA, Luísa, *Robertices*, Porto, Desabrochar Editorial Lda, 1995, (prefácio).

⁵⁸ Idem, *ibidem* (prefácio).

d) Um posfácio

« (...) colocado no fim do livro e dirigindo-se a um leitor já não potencial mas efectivo, o posfácio é certamente para ele de leitura mais lógica e mais pertinente. (...) Pelo seu lugar e tipo de discurso, o posfácio não pode esperar exercer senão a função curativa, ou correctiva. »

*Gérard Genette, **Seuís***

No conto *Lá vai uma... Lá vão duas...* (1993) a escritora escreve um posfácio de que transcrevemos dois pequenos excertos:

« (...) nos contos de minha mãe tudo acabava em festa, em folia de casamento, quando a princesa aceitava a sabença do vilãozinho, como o melhor dos dotes. Por isso a primeira destas histórias (A felicidade não é o que temos, é o que somos) inventei-a eu, ao jeito tradicional, em memória dela, que tinha um feitio solar como o da rapariga e também mãos daimosas, sempre prontas a dar e, quando não tinham, dispostas a pedir para os outros. Aqui lhe pago a dádiva da palavra, viva, popular, profundamente enraizada na língua.

(...) Quando ouvia um conto já lhe podia acrescentar um ponto ou mesmo modificá-lo a meu gosto e jeito. E foi o que aconteceu com as duas últimas histórias, recuperadas da tradição transmontana (De vilão a rei mandão e Santideus, santitates, tiras-e-viras, sarapitates). Vezes, sem conta, as ouvi, mas não eram bem, bem assim,

como aqui são apresentadas. Eram das tais que eu dobrava a meu jeito.»⁵⁹

A importância deste posfácio está contida na afirmação da Autora, segundo a qual as histórias contadas pela sua mãe a marcaram para sempre, histórias ligadas a tradições populares: «Aqui lhe pago a dádiva da palavra, viva, popular, profundamente enraizada na língua».⁶⁰

A escrita aparece, então, não só como uma herança materna mas ainda como um acto de gratidão, uma «paga». A expressão «dádiva da palavra», exprime o *deslumbra-mento* da Autora diante de uma *palavra* que ela repete, amplia, recria, continua. Numa linguagem muito directa, transmite toda essa gratidão que lhe é cara, e toda a devoção que a amarrou para sempre ao dom da palavra. Linguagem simples, mas impregnada de musicalidade: «Aqui lhe pago a dádiva da palavra, viva, popular...».

Em conclusão, da análise dos prefácios e do posfácio de Luísa Dacosta, constatamos a recorrência de três isotopias: a **infância**, a **mãe** e o **tesouro da tradição oral**. Poderíamos dizer que a escritora pretende reviver a infância, reencontrar a voz da mãe no abraço de uma saudade sentida; e, sobretudo não deixar morrer a tradição ainda viva das histórias contadas à lareira. Tudo isto num discurso simples, mas sempre marcado pela riqueza da língua materna, cadenciado, musical, coloquial, cheio de apelos à imaginação. Corre-lhe nas veias o «sangue de poeta», o que, sem dúvida, o tempo irá valorizar.

Da leitura de todos estes elementos paratextuais, julgamos poder retirar algumas conclusões.

Não há dúvida de que, no horizonte de interesses de Luísa Dacosta, se encontram, em primeiro lugar, as crianças, leitores vivos e críticos que se deixam seduzir facilmente por histórias cujos heróis navegam em mundos imaginários ou em lugares diferentes, estranhos ao mundo delas. Leitores que ainda possuem a margem de imaginação suficiente para viajar com esses heróis, pois a vida ainda não pesa sobre eles de forma demasiado opressiva. Mas não são só as crianças que são o destinatário da sua obra: também o são os adultos, pois só eles podem avaliar a qualidade da linguagem utilizada pela escritora. Os constantes apelos à leitura deixam antever o papel que ela atribui aos adultos (pais, professores e outros), quer no reconto das histórias, quer na orientação das crianças para a leitura. Luísa Dacosta sabe que os pais e os professores devem alimentar

⁵⁹ DACOSTA, Luísa, *Lá vai uma... Lá vão duas*, Porto, Civilização, 1993, pp. 28–29.

⁶⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 28.

a alma dos filhos e dos alunos, depositando nela a semente da cultura e o amor da literatura.

Para esta Autora, a escrita é, além de uma vocação bem definida, a oferta de um fermento que fará crescer as crianças e alimentar o espírito dos adultos. Enquanto pedagoga de excepcional qualidade, sabe, de um saber feito de experiência, que a leitura é uma forma privilegiada de fazer crescer, tanto mais que o mundo que rodeia as crianças levanta vários obstáculos ao desenvolvimento integrado e integral. Pela leitura, todos, crianças e adultos, cultivam a imaginação, adquirem competências linguísticas, desinibem-se, socializam-se. Numa palavra, crescem. Luísa Dacosta tem na memória não só as histórias que ouviu e que a fizeram crescer, mas também as confissões de escritores como Almeida Garrett, António Nobre, Guerra Junqueiro, Fernando Pessoa, para citar apenas os mais importantes. Todos terão tido na infância uma velha ama ou uma velha criada que lhes abriu o vulcão da imaginação e o caminho da escrita.

Procura ainda recuperar as histórias populares, que selecciona, regista e adapta. Luísa Dacosta sabe bem como esse património cultural se encontra ameaçado e como é importante não o deixar morrer.

Na sua obra, a escritora procura um mundo melhor, onde a liberdade possa ser um valor nuclear.

2. A Temática

Há diversas definições de **tema**. Por uma questão de clareza, optamos por recuperar o seu sentido etimológico : «o que alguém se propõe demonstrar ou tratar, o que serve de base ou assunto ao discurso».⁶¹

O **tema** apresenta duas características fundamentais: o seu carácter abstracto e a sua dimensão universal. No primeiro caso, tem a capacidade de «evocar não um acontecimento particular (...), mas antes um determinado conjunto de valores ou uma certa concepção da existência».⁶² No segundo caso, tem a ver «com uma irradiação e circulação histórica e geográfico-cultural que dele é própria».⁶³

Assim, na sua obra para a infância, Luísa Dacosta trata temas com capacidade de inculcar valores de grande qualidade, como sejam o crescimento harmonioso do ser humano desde a infância; a libertação de constrições impeditivas desse mesmo crescimento; a capacidade de se poder ser feliz numa sociedade e num tempo desumanizados e desumanizantes.

A epígrafe autoral que toma como lema indica claramente os dois temas dominantes e estruturadores do seu discurso: o **sonho** e a **liberdade**, como já foi salientado na análise dos elementos paratextuais⁶⁴. O sonho, tema fonte, tema fundador e aglutinador, como força que comanda a saída de uma realidade opressora para um mundo outro, reinventado, luminoso, livre e belo. Aí, as personagens vivem a realidade da liberdade, terra prometida. A liberdade é o tema fim, meta de todos os passos e de todos os anseios. Estes dois temas são o espelho da vida nas suas multiformes circunstâncias: o rapaz de *O Príncipe que Guardava Ovelhas*, triste e só na cidade, encontra a alegria e a liberdade no campo e sonha; os Magos de *Os Magos que não Chegaram a Belém*, sofredores, desiludidos, encontram, na criança que lhes é oferecida em vez do Menino Jesus, a força, a superação da dor e da angústia e a alegria da recompensa pelo seu esforço; o elefante de *O Elefante Cor de Rosa*, depois de uma fase de alegria, cai na solidão e na tristeza porque tudo à sua roda morreu, mas recupera a felicidade descendo à terra na imaginação de uma criança; a bruxinha de *História com Recadinho*, desinte-

⁶¹ COELHO, Jacinto do Prado, *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 242.

⁶² REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1978, p. 402.

⁶³ Idem, *ibidem*, p. 402.

⁶⁴ Cf. pp. 18 e ss.

grada e desiludida com o mundo das bruxas más, abandona-o e voa até à terra onde vive a liberdade; a sereia de *Nos Jardins do Mar*, sozinha no seu habitat encontra um rapaz que a faz viver com alegria, acabando por ser a sua morte a vida deste; a menina de *A Menina Coração de Pássaro*, sonhadora e solitária, recupera um pássaro de árvore de Natal, voa até às estrelas e vive o sonho e a liberdade; a menina de *Sonhos na Palma da Mão* encontra um rouxinol na estante de livros da casa da avó que lhe faz lembrar os contos infantis que a avó lhe lera e, através deste, todas as noites entra no mundo do sonho; a rapariga de *A Rapariga e o Sonho*, triste e só na terra, encontra o sonho e a liberdade através de uns seres invisíveis com quem brinca; a rapariga de *A Pedra do Pão e do Sonho* encontra na pedra de granito com que esmaga os grãos de milho o sonho.

No fim de contas, é a vida que ali está (re)criada e essa (re)criação, objecto da arte e da profecia, torna-se a escola por que hão-de aprender aqueles que têm a dita e o prazer de ler estes excepcionais contos e aqueles que não aceitam este mundo medíocre e despersonalizante.

É possível, num primeiro momento, agrupar os títulos da obra infanto-juvenil usando dois critérios. O primeiro critério preocupa-se com a ordenação das obras por semelhanças de temas.

A Autora oferece-nos um conjunto de contos retirados directamente do tesouro literário da tradição popular e que dela são testemunho. É a tentativa de recuperar um passado cultural que corre o risco de se perder. Estão neste caso *Teatrinho de Romão*, *Robertices*, *Lá vai uma... Lá vão duas...*

A Batalha de Aljubarrota é porém um título diferente, caso pontual no contexto das suas obras, que designa um tema histórico: a recriação da famosa descrição dessa batalha feita, quer por Fernão Lopes, quer por Luís de Camões.⁶⁵

Os títulos *O Príncipe que Guardava Ovelhas*, *O Elefante Cor de Rosa*, *A Menina Coração de Pássaro*, *Nos Jardins do Mar*, *História com Recadinho*, *Os Magos que não Chegaram a Belém*, *Sonhos na Palma da Mão*, *A Rapariga e o Sonho* e *A Pedra do Pão e do Sonho* aglutinam-se à volta do sonho, ponte para a liberdade e o crescimento do ser. Cada um destes contos retoma idêntico percurso temático de forma a dar no conjunto a imagem de uma sinfonia de vozes.

⁶⁵ Quanto à distinção anteriormente feita cf. pp.19 e ss.

O segundo critério tem em conta o espaço em que as personagens se movimentam e o percurso que realizam. Neste caso, os contos agrupam-se conforme o esquema que se segue.

CONTOS	PERCURSO ESPACIAL
A. <i>O Príncipe que Guardava Ovelhas</i> <i>Os Magos que não Chegaram a Belém</i>	cidade = prisão campo = liberdade Caldeia = espaço profano Belém = espaço religioso
B. <i>O Elefante Cor de Rosa</i> <i>História Com Recadinho</i>	planetas = espaço onírico terra = espaço real nuvens = espaço onírico terra = espaço real
C. <i>Nos Jardins do Mar</i>	Mar = espaço simbólico: vida e morte
D. <i>A Menina Coração de Pássaro</i> <i>Sonhos na Palma da Mão</i> <i>A Rapariga e o Sonho</i>	casa = espaço fechado céu = espaço onírico casa (quarto) = espaço fechado China = espaço onírico casa = espaço fechado espaço invisível = espaço onírico
E. <i>A Pedra do Pão e do Sonho</i>	cidade = objecto arqueológico pedra de moinho = pedra do sonho

No subconjunto A, o espaço condiciona, quer a temática, quer o percurso da personagem. A cidade é o equivalente de prisão, que provoca a solidão, e o campo é o equivalente de liberdade, que permite sonhar. Por isso, a criança era príncipe no campo e criança na cidade. Belém é um espaço ligado à tradição religiosa do nascimento do Messias e, por isso, condiciona o sonho dos Magos na procura do Menino Jesus. Só era possível encontrá-lo em Belém, como anunciavam as Escrituras.

No subconjunto B, a temática condiciona o espaço. Os “elefantes cor de rosa” e as “bruxas”/fadas estão normalmente afixos a espaços distintos da realidade concreta. Essas personagens só existem num espaço fora da terra. O mais interessante é que essas personagens são obrigadas a abandonar os seus espaços naturais e a vir para a terra. É na terra que vivem os leitores e é a eles que vão transmitir o seu sonho de liberdade e de felicidade. Espaço onírico e espaço real interpenetram-se, como se verá mais demoradamente no capítulo *O Onírico*.

No subconjunto C, o mar é o único espaço. É um espaço simbólico de morte e de vida (água), além de espaço mítico das sereias. É neste espaço que se concentram as referências aos mitos, que serão apontados no capítulo *Aspectos Míticos*. A sereia vive e morre no seu habitat e, ligando-se ao rapaz, mitifica-o. Ele fica a saber que a sereia viverá nele enquanto ele a sonhar. Ela morre para viver. Além disso, a riqueza dos “jardins do mar” é metáfora da riqueza da vida ligada ao mar do sonho. Novamente, a intersecção de dois mundos: o mito e a realidade.

No subconjunto D, o espaço fechado proporciona a fuga da menina para espaços distantes, só atingíveis pelo sonho libertador. A casa tem janelas, portas abertas para a fuga. A criança olha para o céu ou para a China e para esses espaços voa pelo sonho, alegre e livre. As personagens (do mundo real) só sentem felicidade no sonho. Evadem-se para ser outras. Essa evasão é o alimento da sua vida real. Uma vez mais, a intersecção de dois mundos: o onírico e a realidade.

No subconjunto E, um objecto de arte, um achado arqueológico, motiva a recriação da história de uma cidade, na pele de uma personagem feminina sonhadora. É “um fiozinho de uma história” de antes de Cristo que será acabada por algum leitor.

Todos os espaços servem para neles se inscrever as duas palavras mágicas: sonho e liberdade. A Autora retoma sempre os mesmos temas, pondo em relevo valores que considera fundamentais, procurando realizar o seu lema “no sonho, a liberdade...”, nunca desistindo, como uma espécie de Sísifo.

Segundo a nossa leitura, há nesta obra um percurso temático que assenta num projecto bem delineado. A solidão abre as portas do sonho, onde as crianças são inteiramente livres. Vivem no seu reino como rainhas do seu destino, libertas das constrições sociais. Mas, não ficam eternamente no domínio do sonho, pois baixam à dura realidade donde partiram. Porém regressam a ela, preparadas para o conhecimento de si mesmas e do mundo que as rodeia.

Assim, podemos considerar que há dois momentos no conjunto destas histórias. Num primeiro assiste-se a uma evasão da realidade para o sonho; e num segundo ao regresso a essa mesma realidade. É nesta etapa final que encontramos a linha mais pedagógica da Autora e que implica o questionamento constante da realidade.

Percursos de Crescimento

a) Da solidão ao sonho

«Quando, na solidão, sonhando mais longamente, vamos para longe do presente reviver os tempos da primeira vida, vários rostos de criança vêm ao nosso encontro. Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva. Somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos. Reunimos todos os nossos seres em torno da unidade do nosso nome.»

Gaston Bachelard, A Poética do Devaneio

Na citação em epígrafe, Gaston Bachelard sublinha o papel da narração no processo que nos permite recuperar a imagem perdida da nossa infância. A valorização paralela do papel da solidão na maturação da criança é uma constante na sua reflexão:

«Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis. Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão. A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de so-

nhador e as solidões da infância? E não é à toa que, num devaneio tranquilo, seguimos muitas vezes a inclinação que nos restitui às nossas solidões de infância».⁶⁶

Encontramos essa mesma valorização nos contos de Luísa Dacosta, os quais nos dão uma imagem fiel das dificuldades que experimenta um ser em crescimento.

Em *O Príncipe que Guardava Ovelhas* (1970), a escritora fala-nos de um pequeno príncipe que guardava, **sozinho**, ovelhas na periferia da cidade a “mandado de sua mãe”:

«Esta é uma história verdadeira, pois muitas vezes o vi, da minha janela, com estes olhos que a terra e as raízes hão-de beber. Trazia as duas ovelhas para o retalho do campo, ainda **sem casas, liberto de muros. Nenhum** cão o acompanhava. **O seu amor e o seu cuidado bastavam** a tão pequeno rebanho.»⁶⁷

Neste pequeno excerto, que introduz o seu livro, a narradora mostra-se presente através do discurso em primeira pessoa (“o vi”), fazendo questão de dizer ao leitor que esta cena foi presenciada por si, criando a ilusão de estarmos perante uma história factual. Após este extracto, o discurso passa para a terceira pessoa.

O menino vive a sua solidão no espaço da cidade; liberta-se dela, entrando no espaço do campo, onde se sente um príncipe à procura da sua fada: a ovelha princesa.

Aqui abrem-se-nos duas pistas de leitura: a da oposição cidade/campo e a da identificação da Autora com o menino.

É verdade que a cidade é um muro, uma cadeia, uma Babel que aprisiona, asfixia, oprime, gera a solidão. Sobretudo, quando as crianças não têm um jardim para brincar, flores para amar, aves para ver voar. Sobretudo quando os adultos vivem emparedados, cosidos com o betão, impenetráveis à alegria da comunicação, proibida quer pela transparência das paredes, quer pela lei do anonimato próprio das cidades. Aí a criança ou tem pouco espaço para crescer ou nem sequer tem qualquer espaço. Porque não pode crescer sem respirar o ar puro, sem sentir a primavera da amizade nem o estímulo da solidariedade. Por isso, a cidade esmaga e asfixia.

⁶⁶ BACHELARD, Gaston, *A Poética do Devaneio*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 94.

⁶⁷ DACOSTA, Luísa, *O Príncipe que Guardava Ovelhas*, Porto, Figueirinhas, 1970, p.1 (destaca-dos nossos).

É natural que uma criança se sinta outra, se sinta um príncipe ou uma princesa, quando transpõe esse espaço que a encurrala e entra no espaço aberto, onde pode respirar o ar puro, ouvir cantar os pássaros e balir as ovelhas. É o mundo que a liberta da prisão. Aqui, é feliz. Sente-se príncipe, livre. Aqui é possível crescer.

A narradora confessa que viu este menino e tem por ele grande simpatia. Podemos pensar que esta se projecta na personagem. Contemplando esse menino, ela revê-se nele e por momentos liberta-se, encontrando a felicidade. Mais: o rebanho do menino são as ovelhas; o rebanho da narradora são as palavras. Ambos conduzem o seu rebanho com «amor» e «cuidado». Ambos fogem, por momentos, à sua solidão. E só então se abre o caminho para o sonho, que levará à felicidade. O príncipe sai do mundo real, a cidade, e entra no mundo encantado, o campo: assim é feliz. A escrita, que é um acto de solidão, abre as portas da comunhão e da felicidade.

A sua felicidade dura enquanto permanece no campo:

«**Jogava** ao berlinde com bichinhos da conta que se enrolavam, de propósito, para **brincar** com ele. E às vezes cortava uma palhinha de giesta para apanhar um grilo, que se deixava colher e, breve, voltava à liberdade das suas asas, pois **todos eram livres** no reino verde. **Era tão bom** ouvir o risinho do cri-cri guizalhar na tarde! Nada, porém, o fazia esquecer das ovelhas.»⁶⁸

O Elefante Cor de Rosa (1974) surgiu num momento particular da vida profissional de Luísa Dacosta: «...escrevi-o porque estava numa altura, para mim, sufocante. Estava a fazer estágio (...) e, a determinada altura, como forma de “sair pela janela”, imaginei *O Elefante Cor de Rosa*».⁶⁹ O protagonista desta história, um elefante, é uma figura que procura lutar contra a solidão:

«O elefantezinho sentia que o ar estava mais pesado e que arrefecia. Arrefecia realmente, porque o sofrimento faz frio e porque o planeta estava a morrer. Nessa tarde,

⁶⁸ Idem, ibidem, pp. 7–8 (destacados nossos).

⁶⁹ AAVV, Revista *O Ceforg*, n.º 6, Porto, Abril de 2001 - «Luísa Dacosta, a Professora e a Escritora», p. 30.

quando foram beber não puderam fazê-lo: a água tinha-se tornado um brilho duro e gelado. Pareceu ao elefantezinho que os seus **companheiros eram menos**, que faltavam (...). Em breve, o elefantezinho não teve dúvidas.

Estava **sozinho.**»⁷⁰

Os companheiros do elefantezinho tinham desaparecido e a solidão estava a ser difícil de suportar. A saída por ele encontrada foi pedir a uma cavalgada de cometas que o levassem até Terra. Assim aconteceu, e o elefantezinho desceu na imaginação duma criança:

« – Vou deixar-te na Terra, mas não entre os homens. Descerás na imaginação duma criança. (...) Lembra-te que nunca ninguém viu um elefante cor de rosa. (...) Vês aquele berlinde azul, além? Prepara-te! E foi assim que o elefantezinho cor de rosa, vindo do planeta feliz na cauda dum cometa cansado, aterrou na **imaginação dum menino.**»⁷¹

Na terra não havia «elefantes cor de rosa»; na terra havia homens que prendiam os «elefantes cor de rosa», isto é, a terra não era o reino da harmonia, da paz, do sonho.

A solidão que se apoderou do elefante cor de rosa não poderia ter solução na terra, mas provocou a vontade de sair dessa situação, provocou o desejo da procura. Encontramos novamente a concepção da solidão como factor de libertação, de voo. Agora, o elefante vai na cauda de um cometa que, animado de uma sabedoria imensa, lhe diz: «descerás na imaginação duma criança». Perante a admiração do elefante, que temia não ser aceite por causa da sua cor, o cometa afirma:

« – Isso não tem importância para as crianças e além disso a tua cor é exactamente igual à dos **sonhos que elas respiram.**»⁷²

⁷⁰ DACOSTA, Luísa, *O Elefante Cor de Rosa*, Porto, Figueirinhas, 1974, pp. 31-34 (destacados nossos).

⁷¹ Idem, *ibidem*, pp. 50-55 (destacados nossos).

⁷² Idem, *ibidem*, p. 52 (destacados nossos).

O mais interessante deste conto é o percurso realizado pelo elefante:

outra galáxia



a nossa terra



a imaginação de uma criança

Este percurso parece-nos simbólico. Nós vivemos na terra, não podemos viver noutra galáxia. Na terra, no mundo dos adultos, é difícil fugir às limitações, às opressões. Todavia, há uma porta aberta: a do sonho. «Descer na imaginação de uma criança» é entrar no domínio do sonho. Isto é, na terra é ainda possível sonhar. E sonhar é ser feliz, alegre, comunicativo. Não é por acaso que a narradora escolheu o “cor-de-rosa” para caracterizar o elefante. Este qualificativo, além de marcar a sua diferença, projecta o elefante no mundo da perfeição, um dos valores simbólicos da cor rosa. Ora, o elefante não desceu simplesmente na terra, mas na imaginação de uma criança, isto é, no sonho, apresentado como o mundo ou o espaço da harmonia. E, desta forma, é valorizado o sonho. A imaginação e o sonho surgem como o universo alternativo, o reverso da medalha da morte e da tristeza, motivos estes que levam o elefantezinho a partir.

Maria João Reynaud afirma que «[o] sonho, para além da sua dimensão catártica, assume (...) uma função globalmente estruturante, não só no plano da narrativa, como ao nível do subconsciente infantil, surgindo como um elo entre o “eu” e a realidade, que se configura como um universo virtual de experiência, onde se reflectem idealmente os valores éticos que dignificam o ser humano e lhe ensinam o caminho da verdadeira liberdade. Em vez de proporcionar a fuga ao real, o sonho é o caminho simbólico que leva à descoberta do Outro, à agreste verdade do mundo, feito de vida e de morte, “de beleza e de dor”».⁷³

Segundo Mercedes Gomez del Manzano, «[o]s autores que as crianças preferem são aqueles que estabelecem a comunicação a partir de uma conexão estreita entre a realidade e a fantasia, permitindo-lhes realizar a experiência vital de uma compenetração na aventura ou na situação vivida pelas personagens».⁷⁴

⁷³ REYNAUD, Maria João, “Raul Brandão: Ficção e Infância”, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, *Linguas e Literaturas*, XII, in honorem Oscar Lopes, Porto, 1995, pp. 233-243.

⁷⁴ MANZANO, Mercedes Gomez del, *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en el desarrollo del niño-lector*, Madrid, Narcea, 1987.

E porque não reconhecer na voz do cometa a voz da Autora a fazer a apologia do “sonho”?

Ao lado destes protagonistas (o príncipe e o elefante), outros se vêm juntar à galeria das personagens infantis solitárias, como é o caso de *A Menina Coração de Pássaro* (1978):

«Era um pássaro e era uma menina. Um pássaro de árvore de Natal que tinha perdido a mola e a vassoura, brilhante, do rabo. E uma menina, **sonhadora e solitária**, que falava com as flores e sabia o coração das coisas (...)

Com muito cuidado, a menina tirou do ninho o seu protegido e com fita adesiva, colou-lhe o novo e sumptuoso rabo.

Magicamente, o pássaro transformou-se. Deviam ser assim as aves do paraíso. (...) E a menina pôs-se a amá-lo tanto que sempre que o seu coração anoitecia entrava no corpo luarento e espelhado e voava pela janela. (...) Subia e respirava aquela liberdade única: a do **sonho**. E, duma vez, chegou às estrelas que incendiavam o azul com os seus ramos de fogo.

Num cantinho, ao deslado, estava uma estrelinha que se pôs a piscar os olhinhos, num convite mudo, mas insistente. E a menina aproximou-se com o seu estranho corpo de pássaro.»⁷⁵

Esta menina sofre uma transformação quando sonha, o que permite que ela se afaste quase fisicamente do mundo das coisas reais e por isso as veja melhor com os *olhos de fora*. Um dia, chegou às estrelas e tornou-se amiga de uma estrelinha com quem aprendeu a olhar o mundo, a descobrir os seus defeitos e, também, a descobrir que é preciso ter olhos interiores para se ver o voo da ternura e da amizade. A partir desta relação com a estrela, a menina deixa de ter medo da noite escura e solitária e assistimos ao percurso da sua maturação. Aliás, o texto fala-nos da noite como sendo o tempo da infância. Encontrar o caminho da felicidade, a aventura que cada ser humano, herói do quotidiano, gostaria de viver é o que faz a menina coração-de-pássaro.

⁷⁵ DACOSTA, Luísa, *A Menina Coração de Pássaro*, Porto, Figueirinhas, 1978, pp. 7-9 (destacados nossos).

Escreve Gaston Bachelard:

«Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar voo».⁷⁶

Luísa Dacosta materializa plenamente neste conto esta afirmação. Com efeito, a menina era “sonhadora e solitária (...) falava com as flores e sabia o coração das coisas.”

No enunciado não é indiferente a ordem do duplo adjetivo: sonhadora e solitária. Imaginemos a inversão: solitária e sonhadora. Qual a alteração de sentido? No primeiro caso, parece-nos evidente que a menina é sonhadora porque solitária, isto é, a solidão é a porta para o sonho; no segundo caso, teríamos quase o inverso: a menina sonhava mantendo a sua solidão, não se libertando dela. Num caso, acentua-se o sonho: no outro, seria a solidão.

Na vivência da sua solidão, abria-se a porta do sonho que a levaria até às estrelas. Não era um salto no escuro, nem o caminho da alienação. Não. A menina, em sua solidão, sonhava, isto é, projectava-se para fora de si, ia ao encontro dos outros, sentia-se feliz no voo do sonho. “Era um devaneio de alçar voo.” Todavia, a estrela não a deixa distanciar-se do sofrimento dos homens. A menina fala com a estrela invejando a sua sorte, porque esta consegue ver o oceano e a menina pensa que não há nada mais belo nem mais vasto do que este. Mas a estrelinha diz-lhe que mais vasto que o oceano é o sofrimento dos homens.

Porquê? A Autora esclarece as razões na seguinte passagem da Revista *Palavras*:

«O eu que lê intersubjectiva-se com o herói e a criança sente realmente com ele a angústia, a alegria, o perigo, o terror e a morte, antes de os experimentar ao vivo. (...) A literatura infantil funciona para a criança como uma segunda placenta que a faz crescer experiencialmente, antes de ela entrar na adolescência ou na vida adulta. E uma criança sem esta experiência é imatura e está desprotegida perante as agressões da vida».⁷⁷

⁷⁶ BACHELARD, Gaston, *A Poética do Devaneio*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 94.

⁷⁷ AAVV, Revista *Palavras* (Revista da APP), nº 8, Lisboa, Novembro de 1984, p. 68.

É, efectivamente, verdade que a criança gosta do herói, viaja com ele, sente com ele, vive com ele. Se o herói nunca passasse por dificuldades, se tudo fosse facilidades, poderia criar-se a ilusão de que a vida seria também muito fácil. Mais tarde, viria a desilusão. Como afirma a Autora na belíssima comparação: «A literatura infantil funciona para a criança como uma segunda placenta que a ajuda a crescer». Participando, como que vivendo a experiência do herói, ela prepara-se para enfrentar as dificuldades da vida. É por isso que a intersubjectividade do leitor e do herói alcança grande importância no processo de maturação existencial. Como refere Luísa Dacosta, «[a]través da literatura podemos experimentar, quase ao vivo, o medo, a angústia, a alegria, o perigo, a fome, um desgosto mudo e sem palavras. A literatura deixa-nos crescer experiencialmente. Pela literatura sofremos as perdas, desgostos, lutas, perplexidades, que a vida nos trará, inevitavelmente, mais tarde».⁷⁸

Sempre que anoitecia:

« (...) o seu coração (...) entrava no corpo luarento e
espelhado e voava pela janela.

Que estranhas eram as noites! **E que bom era voar!**

Não havia limites: tudo era amplo, **liberto**, sem fim. (...)

Subia e respirava aquela **liberdade única: a do sonho.**»⁷⁹

Para Adolfo Simões Muller, «uma criança que lê pode encontrar a varinha mágica que lhe permita entrar no mundo do sonho e da realidade. Dar-lhe essa leitura é despertar, finalmente, a Bela Adormecida no bosque, é restituir à Gata Borralheira o sapatinho de Cristal, é presentear a pobre enteada com carinho dos braços de uma verdadeira mãe!». ⁸⁰

Segundo Bettelheim, «[o]s sonhos das crianças são muito simples: os desejos são satisfeitos e as angústias assumem formas tangíveis. Por exemplo, no sonho de uma criança um animal agride-a ou devora alguém. Os sonhos de uma criança têm um conteúdo inconsciente que permanece praticamente não modelado pelo seu ego; as funções

⁷⁸ DACOSTA, Luísa, *Leitura e pedagogia do deslumbramento*, in *Pedagogias do imaginário – Olhares sobre a literatura infantil*, coordenação de Armindo Mesquita, Porto, Edições Asa, 2002, p. 203.

⁷⁹ DACOSTA, Luísa, *A Menina Coração de Pássaro*, Porto, Figueirinhas, 1978, p. 9 (destacados nossos).

⁸⁰ Apud Maria Laura Bettencourt Pires, *História da Literatura Infantil Portuguesa*, Lisboa, Editorial Vega, s/d, in prefácio, p. 14.

mentais superiores quase não entram na produção do seu sonho. Por esta razão, as crianças não podem nem devem analisar os seus sonhos».⁸¹

A estrelinha que adverte a menina não será a porta-voz da Autora? Tudo leva a crer que sim.

No conto *Nos Jardins do Mar* (1980), o rapaz pergunta à sereia:

« – Foste tu que me salvaste?

A sereia acenou que sim e os cabelos choveram-lhe sobre o rosto, escondendo aquela palidez que o rosa-coral dos lábios fazia sangrar.

– Lembro-me, agora – continuou o rapaz, mas como estava quase a perder os sentidos pensei que eras uma visão. Entre as algas, moventes, com o teu rosto e os teus cabelos a flutuar parecias uma estranha flor irreal. E depois eu pensava que tu não existias, julgava que eras um sonho meu.

– E sou – disse a sereia. Existo por que **tu me sonhas**.

Só quando deixares de sonhar-me, deixarei de existir.»⁸²

A sereia não faz mais do que salientar a importância do sonho para aquele rapaz. Nesse rapaz podemos ver todas as crianças, e mesmo todas as pessoas que têm necessidade de sonhar, para que aconteça o seu crescimento interior. Todos temos necessidade de alguém que nos faça sonhar. Pode ser o herói de uma história, pode ser a ajuda de uma mão amiga já mais experiente.

E quem não reconhece nos gestos de dádiva da sereia a mão criadora de Luísa Dacosta? O acto de criação é um acto de doação.

No Prefácio a *Sonhos na Palma da Mão* (1990) a escritora afirma:

«Estes *Sonhos na Palma da Mão* pagam, de uma certa maneira, o encanto que me deram “A rapariga dos Fósforos”, “A Sereiazinha”, “O Patinho Feio”, “O Rouxinol”.

⁸¹ BETTELHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, 8ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1999, pp. 72-73.

⁸² DACOSTA, Luísa, *Nos Jardins do Mar*, Porto, Figueirinhas, 1980, pp. 32-33 (destacados nos-
sos).

Longe, na infância, com as suas **sombras e claridade** – *Andersen* nunca mentiu a vida e soube sempre aliar **beleza e sofrimento** – rolavam sobre mim, como berlindes mágicos, percorriam-me os cinco cantinhos da alma, abriam portas secretas, permitiam-me respirações, outras, que nem sabia.»⁸³

As crianças devem crescer em contacto com a vida, a beleza, o sofrimento, a alegria e a dor. A Autora poderá não ter toda a razão, pois trata-se de uma visão algo pessimista da existência. Mas não deixa de ter razão, quando alerta para o perigo de se crescer alienado da realidade, de se chegar à adolescência desprotegido e, como tal, terreno fácil para as armadilhas da vida. Luísa Dacosta não faz mais do que apresentar a leitura como uma das portas para encontrar a verdade da vida e o modo de crescer nela. Não faz mais do que alertar para uma literatura alienada, demasiado cor-de-rosa, que pinta a vida com as cores do arco-íris, enganando os leitores, oferecendo-lhes a facilidade que os conduzirá a uma visão simplista da realidade.

A protagonista de *Sonhos na Palma da Mão* (1990) imaginava uma história e todas as noites pedia a um passarinho, numa espécie de oração, para lhe pousar um sonho na sua mão:

« – Passarinho, querido passarinho, pousa um **sonho** na minha mão!»⁸⁴

Este pedido, que é feito por *três* vezes, permite à menina franquear as portas do sonho:

«Depois, já deitada, só com a grenha dos caracóis fora da roupa, muito aconchegada esperava que **o sonho** a visitasse (...) E naquele mundo feérico, recortado pelas

⁸³ DACOSTA, Luísa, *Sonhos na Palma da Mão*, Porto, Porto Editora, 1990, prefácio (destacados nossos).

⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 9 (destacados nossos).

mágicas sombras do jardim, se fechava o sonho da menina, que adormecia profundamente.»⁸⁵

O número 3, esse número mágico, exprime «um mistério de ultrapassagem, de síntese (...), de resolução», como escreve Chevalier e Gheerbrant.⁸⁶

Sonhos na Palma da Mão estabelece uma ponte subtil entre o real e os sonhos que povoam o sono das crianças. A fantasia é um elemento quase omnipresente na literatura. Poder-se-á dizer que tem um importante papel no processo de configuração da personalidade, processo esse simultaneamente individual e social.

Jacqueline e Claude Held afirmam que «[a] criança procura confusamente, com os seus próprios meios, sair do real quotidiano com o que este pode eventualmente comportar de rotina, de fealdade e de estreiteza. Se o mundo adulto não sabe proporcionar-lhe medidas sãs para atingir o imaginário, arrisca-se a embrenhar-se sozinha no que já não será mais do que uma evasão, uma fuga perante o real, contra o real. Uma literatura fantástica de qualidade deve poder permitir à criança sair do real quotidiano para melhor o compreender, o controlar e o ultrapassar. Ela deve ser um dos meios que lhe dão sede de decifrar e inventar o mundo: “Imaginar é mergulhar no Real”».⁸⁷

Luísa Dacosta oferece uma literatura de qualidade a todas as crianças e a todos os adultos para que, através dela, possam reinventar-se e reinventar o mundo.

Nesta primeira etapa do nosso trabalho, descobrimos um ponto de partida – a solidão – e um ponto de chegada – o sonho. Convém fazer notar que a solidão não é condição *sine qua non* para o sonho; se tal acontecesse, a solidão tornar-se-ia a panóplia de muitas soluções. Estamos no mundo infantil. Toda a criança adora sonhar, sentir-se rainha, percorrer o universo nas asas da fantasia, como Ícaro nas asas de cera. As crianças felizes sonham, as crianças infelizes sonham também, estas, muitas vezes, para fugirem à dura realidade.

⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 9 e 15 (destacados nossos).

⁸⁶ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 655.

⁸⁷ HELD, Jacqueline e Claude, *L'imaginaire au pouvoir*, Paris, Les Editions Ouvrières, 1977, p. 45.

b) Do sonho à liberdade

«A criança é naturalmente levada a desconfiar dos livros que lhe vêm tolher o melhor dos bens: a liberdade. Tudo que, na infância, impede o movimento é feito contra a natureza e suportado a contragosto. É mister, portanto, compensar essa inevitável supressão, o que só é possível pela imaginação. Esta recompõe, com o repouso do corpo, o mais agitado dos mundos.»

*Alceu Amoroso Lima –
Livros para crianças – In Estudos Literários*

Os percursos temáticos de Luísa Dacosta têm o seu auge na liberdade, isto é, as obras que a Autora escreve são um convite à abolição das barreiras que se impõem normalmente pelas convenções. Por isso, a escritora usa uma epígrafe altamente significativa nalgumas obras para crianças: “no sonho, a liberdade...”.

A liberdade total não existe, a não ser no sonho. Para a maior parte dos homens, liberdade é a possibilidade de fazer o que se quiser, de realizar sem impedimentos externos os próprios desejos e aspirações. Ser livre é estar liberto de tudo o que nos mutila e faz sofrer. Se para os adultos a liberdade é importante e significa o direito de seguir a própria consciência, para as crianças a liberdade é um bem que elas necessitam conhecer e saber viver.

Luísa Dacosta afirma: «Nós estamos num mundo cada vez mais condicionado e, mesmo nas democracias, a liberdade é muito pouca. As pessoas têm que se levantar a umas certas horas, há um horário de escola a que se tem de obedecer, na rua não se pode atravessar se não em determinadas alturas, se for automobilista, só se pode ir em determinada direcção ... mesmo para se votar só se pode votar através de determinados partidos que podem nem sequer interessar! Portanto a liberdade no nosso mundo é cada vez menos. De maneira que **a liberdade sem barreiras autênticas, só no sonho**».⁸⁸

A importância do devaneio e do sonho é insistentemente sublinhada por Gaston Bachelard:

⁸⁸ AAVV, Revista CEFORG, nº 6, artigo - *Luísa Dacosta, a Professora e a Escritora*, Porto, Abril 2001, pp. 30-31 (destacados nossos).

«Na nossa infância, o devaneio nos dava a liberdade. E é notável que o domínio mais favorável para receber a consciência da liberdade seja precisamente o devaneio. Apreender essa liberdade quando ela intervém num devaneio de criança só é um paradoxo quando nos esquecemos de que ainda pensamos na liberdade tal como a sonhávamos quando éramos crianças. Que outra liberdade psicológica possuímos, afora a liberdade de sonhar? Psicologicamente falando, é no devaneio que somos livres».⁸⁹

Coincidem, pois, Luísa Dacosta e Gaston Bachelard quando afirmam que a liberdade só existe no sonho. Esta coincidência de perspectivas entre a escritora e o grande filósofo francês é um facto que se deve realçar.

Em *O Príncipe que Guardava Ovelhas* (1970), o protagonista, quando chegava ao campo, deitava as ovelhas a pastar e sentava-se numa pedra. Desta forma, imaginava-se um príncipe a reinar no seu trono, reino da ordem do mundo natural:

«E reinava sobre urzes, cardos, giestas, borboletas, gafanhotos, lagartixas e seixinhos do campo verde. As ovelhas davam volta ao reino como a um redondel de circo, baliavam, faziam tilintar os chocalhos, cabriolavam, tosavam erva e tojo. **O príncipe** vigiava-as cumprindo as recomendações de sua mãe, pois a mandado dela ali vinha.»⁹⁰

O protagonista sai do mundo real, “a cidade”, cujas leis não lhe permitem evadir-se, e entra no campo, onde se imagina rei. A cidade é assim a «realidade presente que, ao ser contrastada com a metáfora antinómica representada pelo campo, é definida como confinadora e destrutiva. Ao nível pessoal, a cidade significa a ausência, a impossibilidade ou a perversão do amor, e o campo a sua expressão idílica. Ao nível social, a cidade significa opressão, e o campo a recusa de opressão e a possibilidade do exercício da liberdade».⁹¹

⁸⁹ BACHELARD, Gaston, *A Poética do Devaneio*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 95.

⁹⁰ DACOSTA, Luísa, *O Príncipe que Guardava Ovelhas*, Porto, Figueirinhas, 1970, pp. 3-4 (destacados nossos).

⁹¹ MACEDO, Hélder, *Nós, uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, p. 45.

Vejamos como conclui o texto:

«Então o principezinho, para que ninguém fizesse troça ao vê-lo atravessar a cidade com duas ovelhas, tirava a **coroazinha da cabeça** e enfiava-a na gancheta de arame. E seguindo o arco tocava Malhada e Ladina, antes que se acendessem as candeias, pequeninas, das estrelas.»⁹²

A vida urbana condiciona a capacidade humana de usar o poder da imaginação. O principezinho receava que a cidade fizesse troça dele, pois a tarefa humilde de guardar ovelhas não cabia no estatuto citadino. Além do mais, no campo não existiam casas, logo reinava em segredo. A cidade ergue paredes, pondo de parte tudo o que está para além dela.

Luísa Dacosta pretende denunciar a opressão e a prisão em que vivem hoje em dia as pessoas, fechadas no seu mundo, emparedadas nas suas casas.

Podemos descortinar a tristeza da criança, quando esta regressa à cidade. Horas antes, era “príncipe”, reinava, sonhava, era livre, feliz, dono de si. Regressado, tira a “coroazinha da cabeça”, isto é, desce ao mundo real, cruel, da perda da liberdade.

Podemos também acreditar que, mesmo assim, a criança já é outra. Porquê? A experiência da liberdade fê-la crescer, podendo agora conhecer muito melhor a cidade e, por isso, questioná-la. Como veremos, os contos de Luísa Dacosta questionam directa e intensamente a realidade humano-social.

Em *O Elefante Cor de Rosa* (1974), num planeta pequenino fora da Terra, havia elefantes cor de rosa que viviam livremente:

«Moviam-se **graciosamente**, naquele mundo **amável**, um pouco como balões soprados, porque a gravidade não os prendia demasiado ao solo. E **dançavam** grandes rodas, dando-se as trombas, até altas horas de muitas luas,

⁹² DACOSTA, Luísa, *O Príncipe que Guardava Ovelhas*, Porto, Figueirinhas, 1970, p. 10 (destacados nossos).

porque **não havia sofrimento** e por isso o tempo não podia medir-se.»⁹³

O elefante cor de rosa passa por dois momentos: o contacto com o mundo livre e depois com o mundo frio e morto. Compreendemos a mensagem. A liberdade é a alegria, o crescimento, o conhecimento e o reconhecimento, a estrada do conhecimento; em contrapartida, a experiência negativa da solidão, da dor, da privação, dificulta o crescimento. Mas não são estas as duas constantes da vida?

A saída é feliz: a imaginação de uma criança, o sonho que lhe irá devolver a liberdade.

Em *A Menina Coração de Pássaro* (1978), a menina voa para junto duma estrelinha:

«Que estranhas eram as noites! E que bom era voar! Não havia limites: tudo era amplo, liberto, sem fim. Espaços ora sombrios e nevoentos, ora floridos de estrelas, sucediam-se num deslumbramento. Aos pontos luminosos da noite, respondiam outros pontos, luminosos, na Terra. Eram as casas, os navios, as cidades dos homens que, vistas assim de cima, pareciam enormes teias de aranha, preciosamente orvalhadas. Os faróis dos carros, os comboios riscando as trevas, semelhavam estrelas cadentes. E a menina aventurava-se cada vez mais e mais. Subia e respirava aquela **liberdade única: a do sonho.**»⁹⁴

A menina «[s]ubia e respirava aquela liberdade única: a do sonho». Sempre a mesma mensagem: a pregação da liberdade que, perfeita e sem limites, só existe no sonho. Não há crescimento sem a vivência da liberdade. Os verbos «voar» e «subir» simbolizam o processo do crescimento.

⁹³ DACOSTA, Luísa, *O Elefante Cor de Rosa*, Porto, Figueirinhas, 1974, pp. 8-10 (destacados nossos).

⁹⁴ DACOSTA, Luísa, *A Menina Coração de Pássaro*, Porto, Figueirinhas, 1978, p. 9 (destacados nossos).

Em *História com Recadinho* (1986), a protagonista, uma bruxinha muito simpática, era mal aceite pelas bruxas velhas que consideraram o seu nascimento de muito mau agoiro:

«A bruxinha não mostrava nenhuma das aptidões requeridas por aquele mundo de trevas, árvores mortas e aves agoirentas.

Volta não vira, **escapulia-se na sua vassourinha**, faltava às aulas de bruxaria e ria de mau-humor das mestras – a quem as suas gargalhadas, tilintantes, arrepiavam como guinchos de portas ferrugentas. Pior. **Libertava** os sapos e as cobras destinadas aos caldeirões dos malefícios. E como se isso não bastasse para acender remoques e achaques das bruxas todo o dia **danças e cantava** como se um pássaro-borboleta ali tivesse, magicamente, surgido. Não, o seu reino não era aquele. E numa noite em que uma revoada de bruxas ia sair para o mundo dos homens a semear maldades, a bruxinha decidiu abandonar aqueles lugares insalubres e atreitos a constipações.»⁹⁵

Esta bruxinha, inadaptada ao seu meio, resolve abandoná-lo para se libertar e tenta encontrar a felicidade. Parte à aventura, voando de nuvem em nuvem, e vai-se aproximando cada vez mais da Terra. Ao longo da sua viagem, vai contactando com a natureza e descobrindo a sua beleza:

«Ah! Aquele era o seu mundo! Que bom ! Que contentamento! A bruxinha estava ansiosa por dar largas à sua alegria e ao seu humor benfazejo.»⁹⁶

Esta bruxinha sente-se livre, longe do mundo das trevas, e ambiciona poder ajudar os que dela precisarem. Todavia, sempre que alguém a via, fugia apavorada. A única solução por ela encontrada foi tornar-se invisível e continuar a ajudar todos.

⁹⁵ DACOSTA, Luísa, *História com Recadinho*, Porto, Figueirinhas, 1986, pp.18-20 (destacados nossos).

⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 31.

A invisibilidade permitia-lhe fazer o bem sem saber a quem, isto é, de forma gratuita, nada interesseira. É a «liberdade livre», assumida completamente. As crianças precisam de experimentar essa liberdade, essência da sua felicidade. Quando uma criança faz espontaneamente uma boa acção, lê-se nos seus olhos um brilho feliz, vê-se no seu rosto um azul celestial.

A invisibilidade é ainda algo que não é terreno. Na terra, as flores murcham, as fontes secam, as luzes apagam-se, as pessoas morrem.... Mas nos sonhos, só há janelas, só há asas, só há vida. E embora nem sempre seja possível sonhar, a bruxinha não é mais do que um apelo à «liberdade livre», não é mais do que a voz da Autora a implorar para si e para os outros o supremo bem da liberdade:

«Talvez mesmo vocês já a conheçam e por isso vos peço que lhes levem um recadinho meu.

– Digam-lhe que fui eu que contei a história dela. E peçam-lhe que venha ver-me e que traga a vassourinha para varrer umas sombras, escuras, do meu coração. Não se esqueçam! Estou tão precisada! Tragam-na até a mim!»⁹⁷

Como vimos, o sonho liberta as asas da imaginação. No reino do sonho, as crianças sentem-se rainhas e princesas, adornadas de esvoaçante vestuário, navegando nas longínquas estrelas, tornadas suas companheiras, na vastidão do amigo campo onde pululam objectos, árvores e animais numa fraternidade doirada; no corpo gracioso ou feio de bruxas e fadas, dotadas de poderes maravilhosos. Aqui, sim, as crianças escapam à peia pesada dos constrangimentos sociais e familiares; aqui, sim, são donas de si mesmas, na vertigem da fogosa imaginação.

Por isso, os contos de Luísa Dacosta estão povoados de lexemas como asas, voo, pássaro, estrelas, nuvens ... todo um campo semântico da liberdade.

Mas as crianças não podem permanecer eternamente na esfera fantasiosa. Mais cedo ou mais tarde regressam à realidade, nua e fria, onde arrefecem os ares quentes da imaginação. E o percurso tem aí o seu fim.

⁹⁷ Idem, *ibidem*, pp. 51-52.

c) Do sonho à realidade: uma pedrada no charco

«Lúdico, tradicional, insólito ou ligado à ficção científica, o maravilhoso pode constituir um complemento à monotonia do quotidiano, uma forma de humor, uma pedrada no charco, um desafio à imaginação.»

Luísa Ducla Soares – *Seis Histórias de Encantar*

A expressão de Luísa Ducla Soares “**uma pedrada no charco**” enquadra-se perfeitamente na ficção de Luísa Dacosta. Com efeito, esta conta histórias, faz ficção, dando existência a mundos irreais que, lidos, funcionam como se fossem reais. Desta maneira, a sua literatura é uma abertura ao mundo, é um desafio, é um repto. Ela acredita firmemente que pode mudar o mundo. Este mundo, o mundo que a rodeia e nos rodeia, este mundo é uma realidade estagnada, onde os valores são contra-valores, onde a criança é maltratada, onde a mulher é espezinhada, onde o ser humano pouco conta como ser de dignidade e sujeito do seu destino. Ora, nos contos de Luísa Dacosta vemos as personagens crescer, ser confrontadas com as situações que, um dia, irão encontrar; preparar-se para a vida, mas de um modo diferente, activo, crítico, construtivo, contestatário, inconformista. A arte para Luísa Dacosta não é evasão, é interpelação, isto é, mostra como devia ser o mundo e como não é.

Como vimos, o *Príncipe que Guardava Ovelhas* (1970) esconde a sua fantasia ao contactar a realidade quotidiana; *O Elefante Cor de Rosa* (1974) só poderá existir na imaginação duma criança; a bruxinha de *História com Recadinho* (1986) não chega para as encomendas na sua ânsia de aliviar o sofrimento do dia-a-dia de tanta gentia; a menina de *Sonhos na Palma da Mão* (1990), consegue franquear, com a ajuda dum passarinho, as portas do sonho até que finalmente adormece e tudo volta à realidade; *Os Magos que não Chegaram a Belém* (1989) não encontraram o Menino, mas encontraram uma criança abandonada e acolheram-na com alegria.

Porque é que Luísa Dacosta evidencia tão fortemente o duro contraste entre o sonho / liberdade e o mundo onde se vive?

Já sabemos que as suas obras estão voltadas sobretudo para as crianças. E é possivelmente nas crianças que se fazem sentir mais dramaticamente as carências de toda a

ordem. Como educadora que sempre foi, Luísa Dacosta procurou, através da escrita, olhar para as crianças com olhos de “bruxa boa” ou de “fada madrinha”, convencida de que os olhos que caminham nos carris dos signos são também capazes de voar no comboio da imaginação. Certamente, ou porque a sua experiência infantil terá sido não inteiramente feliz, ou porque aprendeu ao longo da vida como é difícil ser-se livre, Luísa Dacosta apresenta propostas para a felicidade. É como um “Messias”, anunciando que há outros caminhos possíveis para salvar a humanidade do peso esmagador das convenções, das restrições impostas.

Como escreve Fernanda Botelho, «Luísa Dacosta tem uma fórmula secreta de revelação pela escrita, ela conta não apenas aquilo que vê, também intui o que está aquém do que vê e o que está para além do que vê, a partir daquilo mesmo que vê, algo que, afinal, seria apenas “isso”, sem mistério, sem magia, sem sentido, quase absurdo por ser tão-só isso, não fosse o aquém e o além que Luísa Dacosta lhe vislumbra».⁹⁸

Então, os seus textos são «uma pedrada no charco». Têm uma mensagem bem nítida. É preciso derrubar os muros que cerceiam a imaginação das crianças; é preciso aceder às avenidas do sonho; é preciso abrir as janelas da liberdade; é preciso humanizar a vida. É preciso e é possível. A escrita é um meio para a consecução desse objectivo. A palavra *livre* é um vulcão que queima e ilumina; a palavra *livre* é, como a lira de Orfeu, capaz de remover montanhas.

Como refere Luísa Dacosta, «A literatura transmite a mensagem por etapas, lentamente. É preciso ler várias palavras, várias frases, às vezes várias páginas para obter um sentido, o que é uma extraordinária experiência e enriquecimento humano. Enquanto a imagem retira o tempo à sensação, que é imediata, a literatura não. Ora o tempo é por si só um factor de maturação. Sem tempo não há amizade, nem sonho, nem frutos, nem vida. Quando se retira o tempo obtém-se o *resultado*, mas não a vivência processual e durativa. É o que acontece um pouco, hoje, com a aceleração do nosso tempo em que não há tempo para ter tempo. É fácil e rápido ir à China. Mas devido a essa rapidez a nossa viagem será menos emocionante do que a de Marco Polo ou a de Fernão Mendes Pinto. Essa é a força da literatura que nos dá um tempo processual de viver as sensações que em nós se operam, em movimento lento, com as das personagens.(...) Na literatura, quem lê intersubjectiva-se com a personagem e sente com ela, lentamente, a sensação de surpresa e angústia, desde o seu começo até ao clímax e ao esvaziamento desse clímax,

⁹⁸ BOTELHO, Fernanda, *Recensões Críticas*, in Colóquio/Letras nº 131, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro/Março, 1994, p. 237.

quando há libertação. Na literatura não está em causa apenas uma acção e os movimentos dessa acção, mas as sensações, experimentadas e o tempo, durativo, dessas sensações o que é um extraordinário enriquecimento humano e que nos permite a todos nós, limitados a um tempo, a um sexo, a às vezes até a um lugar, viver mil vidas numa forma quase real; tomando íntima e nossa a solidão de Robinson Crusoe ou a vida selvagem de Jack London, ser marginais, homens, mulheres, velhos e crianças. A imagem, pela sua instantaneidade, torna o receptor passivo, mas a literatura, lenta e processual, torna-o activo porque o obriga a recriar os sentimentos que nascem, se desenvolvem ou se desvanecem à medida que se lê. Esse é o poder do literário».⁹⁹

É neste sentido que se compreende o elogio que faz do livro:

«Um livro permite-te contactar com outras imaginações, outras sensibilidades. É a possibilidade de estares noutros lugares, sem abandonares o teu chão, de ouvires pulsar outros corações, de vestires a pele humana de outro ou outros sem deixares de ser tu.

E com o livro a varinha de condão não está na mão das fadas, está em teu poder. É do teu olhar, de cada vez que te dispões a ler, que nascem aqueles mundos, caleidoscópicos, de maravilha – e só desaparecem quando fechas o livro.»¹⁰⁰

Os sonhos não podem ser alienantes, têm que oferecer as armas capazes de vencer os obstáculos que a realidade, dura e cruel, ergue dia após dia. Têm que ser uma aprendizagem *de e para* a vida. Compreendemos então porque os seus contos não terminam com o habitual *happy end*: “E foram felizes para sempre”. É que os heróis desses contos funcionam como apelos à construção da felicidade; são leitores que, ajudados pelo percurso desses heróis, têm de conquistar o seu espaço de felicidade. Nada é dado de forma gratuita; é necessária a acção, é necessário o empenhamento, é necessário o compromisso. “De mãos dadas” com a Autora e os seus heróis, os pequenos leitores crescerão e construirão um mundo melhor.

⁹⁹ DACOSTA, Luísa, *Leitura e pedagogia do deslumbramento*, in *Pedagogias do imaginário – Olhares sobre a literatura infantil*, coordenação de Armino Mesquita, Porto, Edições Asa, 2002, pp. 201-202.

¹⁰⁰ DACOSTA, Luísa, *História com Recadinho*, Porto, Figueirinhas, 1986, pp. 11-13.

3. O Onírico: a fusão do sonho com a realidade

No capítulo do nosso trabalho intitulado «A temática», focámos a função do sonho como etapa de um percurso que leva à liberdade, na perspectiva da Autora. Neste momento, gostaríamos de tentar ir um pouco mais longe e descobrir como se realiza, nos seus contos, a relação entre a realidade e o sonho.

É verdade que em muitos contos os autores parecem não se preocupar muito com esta relação, bastando-lhes elevar a fantasia dos leitores.

Não podemos, pois, deixar de valorizar este aspecto nos contos de Luísa Dacosta, pois a sua leitura provoca um raro prazer, que deriva da relação que se estabelece entre a realidade e o sonho.

O que nos interessa agora é responder a esta pergunta que nos assalta, após tantas leituras dos seus livros:

- Terá a Autora separado voluntariamente a realidade do sonho? Ou terá, ao invés, tentado casar a realidade com o sonho ou o sonho com a realidade?

Pergunta que resiste a uma resposta rápida.

Lendo os finais dos seus contos, vemos que a Autora, como tivemos ocasião de sublinhar, faz regressar as personagens do mundo do sonho ao mundo da realidade. É assim no caso dos três Magos, que não encontram a Luz que brilhava antecipadamente numa estrela, mas que, em vez dela, encontram uma criança abandonada. O sonho era alcançar a Luz, e era ela que os guiava. A realidade é que encontraram um recém-nascido. E este achado encheu-os de felicidade.

Quem não vê nas palavras e nos gestos dos Magos a integração do sonho na realidade? A luz abstracta do sonho fundiu-se com a luz concreta da realidade. Digamos que a luz do sonho iluminou a realidade. Procuravam luz e luz encontraram, mas uma luz “outra”, que tem afinidades com a primeira. Assiste-se assim à fusão dos dois mundos num mundo *outro*.

Quem não vê no *elefante cor-de-rosa*, que vivia num outro planeta, no planeta da fantasia, e que desce à terra na imaginação de uma criança, a ligação entre o sonho e a realidade? A criança voou com o elefante por outras paragens, seguiu o percurso da felicidade, longe da realidade. Mas, como é habitante da terra, teve de regressar à sua reali-

dade. Mas, fazendo-o com o elefante na imaginação, certamente, que continuou a viver por muito tempo nesse clima de um sonho feliz.

Também em *A Menina Coração de Pássaro* (1978), a protagonista se põe a amar um pássaro: sempre que anoitecia entrava no corpo deste e voava pela janela. Com ela voa também a sua imaginação que a leva às estrelas. Conversa com elas, mas ao fim de um certo tempo tem de regressar à Terra, ficando o seu coração dividido entre o Céu e a Terra.

As personagens vão, viajam, mas regressam ao ponto de partida. Ora, este percurso induz necessariamente a pedagogia da Autora.

Luísa Dacosta não quer apenas entreter os seus leitores: deseja muito mais. Pretende que as crianças sejam felizes e o caminho que lhes aponta para a consecução desse desiderato é que o sonho se torne realidade.

Também neste sentido é sintomático o que a Autora afirma no Prefácio a *História com Recadinho* (1986):

«Um livro permite-te contactar com outras imaginações, outras sensibilidades. É a possibilidade de estares noutros lugares, **sem** abandonares o teu chão, de ouvires pulsar outros corações, de vestires a pele humana de outro ou outros **sem** deixares de ser tu.

E com o livro a varinha de condão não está na mão das fadas, está em teu poder. É do teu olhar, de cada vez que te dispões a ler, que nascem aqueles mundos, caleidoscópicos, de maravilha – e só desaparecem quando fechas o livro. Mas, a um **gesto do teu querer, voltarão a surgir** sempre, sempre, sempre ...»¹⁰¹

Assim sendo, parece não haver dúvidas de que a Autora teve em mente sobretudo uma perspectiva pedagógica humanizante.

¹⁰¹ DACOSTA, Luísa, *História com Recadinho*, Porto, Figueirinhas, 1986, pp. 11-13 (destacados nossos).

Já que o mundo é cruel e a realidade fria e triste, vistam-na de sonho e ela tornar-se-á muito mais interessante. Apetece citar o poeta António Gedeão:

«Eles não sabem, nem sonham,
que o sonho comanda a vida.
Que sempre que um homem sonha
o mundo pula e avança
como bola colorida
entre as mãos de uma criança.»¹⁰²

¹⁰² GEDEÃO, António, *Pedra Filosofal*, in *Obras Completas* (1956–1967), Lisboa, Portugal, 1975, p. 35.

4. Os Aspectos Míticos

*«Pela história da princesa que queria tanto a seu pai
“como o sal à comida” ficamos a saber qual o sabor dos sabores
para o paladar. Para o meu coração de menina, porém, o sabor
dos sabores foi sempre a palavra.»*

*Luísa Dacosta, «O sabor dos sabores», in Lá vai
uma ...Lá vão duas*

Se, como afirmou Gilberto de Mello Kujawski, «a história de um povo nutre-se da sua mitologia, é por ela determinada»¹⁰³, também os livros de um bom escritor mergulham, consciente e inconscientemente, no solo do mito, ou seja, nesse terreno fértil e sempre disponível onde habitam as vozes da utopia. O escritor nasceu num povo, num país, numa cultura. É, pois, um receptor condicionado pelos valores da sua cultura. Mas, ao mesmo tempo, não se pode furtar a um processo de aculturação lenta ou rápida. Pela multiplicidade de vivências pessoais, selecciona, em escolha livre ou inconsciente, valores onde radicam em parte aqueles mitos que sustentam o húmus da sua mensagem.

Luísa Dacosta confessa repetidas vezes que as histórias contadas pela sua mãe, quando criança, despertavam-lhe o deslumbramento da palavra. De tal forma se substanciou esse deslumbramento que, quando professora, em contacto directo com as crianças, não pôde resistir à palavra unificadora, mágica. Encontramo-nos, portanto, no caminho do mito, essa «história exemplar e simbólica que, pelos actos dos seus protagonistas e pelo sentido do seu enredo, testemunha de uma antiquíssima experiência humana, mais profunda, de certo modo, do que a imagem científica, moderna e oficial das culturas; é a arca ou o arcano de uma indizível e longa revelação ôntica; é a codificada suma de intuições e de iluminações de poemas e de filosofemas espontâneos ou aprendidos na vasta gama que vai da forma de cultura e aculturação à inspiração pessoal do transmissor ou do rapsodo; e é o que traz ao presente os segredos antigos e restantes de velhas civilizações e culturas, modificadas embora por um percurso semântico difícil de seguir, de capitular e de sistematizar, mas que nem por isso deixa de ser ou

¹⁰³ KUJAWSKI, Gilberto de Mello, *Fernando Pessoa, O Outro*, Petrópolis, Editorial Vozes, 1979, p. 35.

deve deixar de ser para nós uma verdadeira “carta de prego”, lançada remotamente ao mar do tempo por viajantes desconhecidos, nossos irmãos». ¹⁰⁴

As palavras de António Quadros reenviam-nos exactamente ao que pretendemos evidenciar: Luísa Dacosta leva-nos ao encontro da palavra mítica, “sobrenatural”, recuperadora de todo um mundo ou de um paraíso perdido: a infância. Esta só aparece como paraíso no ninho aconchegante da palavra. Não é difícil desnudar o casamento do *Logos* com a recuperação do paraíso perdido. Não é a infância a idade de ouro da humanidade, do ser, de cada ser? Não mora nas nossas almas a vontade de a ela regressar?

Atente-se no que a Autora escreveu no posfácio a *Lá vai uma...Lá vão duas* (1993):

«Para o meu coração de menina o sabor dos sabores foi sempre a palavra. Como era viva na boca de minha mãe, quando me encantava com o “Caldo de Pedra”, que cheirava que “até os anjos o comeriam”! Ou com a história de algum espertalhode “sem eira nem beira”, cujos haveres eram como os da “Pildraca”, que nada tinha. Todas as minhas doenças: - gripes, varicela, sarampo, sarampe-lo, - foram curadas com a palavra. Na infância, com o purgante, a injeção, o xarope, os caldos de galinha e o arroz de manteiga havia sempre um remédio, que nem precisava de receita: histórias! Como eu as amava!..» ¹⁰⁵

Como é possível afirmar que a palavra curava todas as doenças? É evidente a intenção da Autora, ao atribuir poderes de cura extraordinários à palavra. Mitificar a palavra é conferir-lhe poderes sagrados; é torná-la capaz de todos os milagres. É a palavra fundadora de uma verdade. É o *Logos* na sua dimensão transformadora.

Recordando a sua infância e o que mais a impressionou, Luísa Dacosta sente-se vocacionada para escrever histórias destinadas a deslumbrar crianças, a fazer jorrar

¹⁰⁴ QUADROS, António, *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editora, 2001, p. 116.

¹⁰⁵ DACOSTA, Luísa, *O sabor dos sabores*, in *Lá vai uma ...Lá vão duas*, Porto, Civilização, 1993, p. 28.

nelas gostosas gotas do divino néctar verbal que as alimenta, alimenta a sua fantasia e as leva ao paraíso do sonho.

«In principio erat Verbum»: *no princípio era a palavra*. Eis a palavra, e todo um mundo ressuscita ao som ritmado da música e do sentido. Eis a palavra, e todas as crianças se excitam, voam pelo caminho da infinda liberdade. Eis a palavra e todas as personagens “renascem” num mundo novo, num mundo mítico, utópico e ucrónico. Eis a palavra, e o sol brilha no rosto de cada criança. Eis a palavra, e o mundo começa a existir. Eis a palavra, e o *Príncipe que Guardava Ovelhas* leva as suas ovelhas a pastar no campo e senta-se numa pedra alta, seu trono, a reinar. Eis a palavra, e o *Elefante Cor de Rosa* abandona o seu planeta que está a morrer e voa na cauda de um cometa até ao planeta Terra, descendo na imaginação de uma criança. Eis a palavra, e a *Menina Coração de Pássaro* entra todas as noites no corpo do seu pássaro de árvore de Natal e voa cada vez mais alto, chegando certa vez às estrelas, conversando com uma estrela e tornando-se sua amiga.

A palavra é a sereia que salva os encalhados no cais do existir. Como aquele rapaz de *Nos Jardins do Mar* (1980) que se sentia morrer preso a uma rocha. E tal teria acontecido se não fosse a presença da sereia. Mais, sem a sereia, o rapaz não mais poderia mergulhar nas profundidades do mar e aí extasiar-se com os fabulosos palácios de beleza que as escuras águas ocultam.

E quem não vê neste mar maravilhoso o mar ainda mais maravilhoso da palavra? Não é por acaso que as primeiras palavras da sereia foram:

« – Sentes-te bem?

– Sinto – e ergueu, rápido a cabeça. Mas quem és tu?

– Sou uma sereia ...

E o rapaz reconheceu o rosto que vira entre as algas,
quando estava a perder o fôlego.»¹⁰⁶

Estava criado entre ambos um elo, através da palavra salvadora.

Encontramo-nos agora na presença do mito da sereia. A sua descrição corresponde aos dados míticos que lhe são atribuídos:

¹⁰⁶ DACOSTA, Luísa, *Nos Jardins do Mar*, Porto, Figueirinhas, 1980, p. 32.

« ... o seu corpo de **rapariga** que era ao mesmo tempo, **afuselado**, como o dos peixes.»¹⁰⁷

As sereias, segundo Pierre Grimal, «são génios marinhos, metade mulheres, metade pássaros (...). Na lenda mais antiga, as sereias viviam numa ilha do Mediterrâneo e, com a sua música, atraíam os marinheiros que passavam nas redondezas. Os barcos aproximavam-se perigosamente da costa rochosa da ilha, despedaçavam-se e as sirenes devoravam os imprudentes».¹⁰⁸

Todos conhecemos o célebre episódio de Ulisses. A conselho de Circe, ordenou a todos os marinheiros que tapassem os ouvidos com cera e o amarrassem ao mastro, para que nem ele nem os outros se deixassem seduzir pelo canto das sereias.¹⁰⁹

Tudo nela é beleza, sedução, encontro. Há, todavia, que notar que a Autora subverte o mito. Em vez de maléfica, de enganadora, de destruidora, a sereia é salvadora, amiga, e dá a vida pelo rapaz:

« (...) quando veio à superfície para poder ser vista pelo rapaz, uma onda atirou-a de encontro à quilha do barco, que entretanto se desconjuntara, e lhe rasgou o peito. Apesar da dor lancinante, que a frieza das águas como que anesthesiava, tentou manter-se perto dos destroços. O rapaz, perdidos já os companheiros, mantinha-se agarrado à cana do leme, mas as águas vio-

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 28 (sublinhados nossos).

¹⁰⁸ GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 2ªed., Lisboa, Difel, 1992, p. 421.

¹⁰⁹ HOMERO, *Odisseia*, Canto XII - «E a augusta Circe dirigiu-me então estas palavras: “Eis portanto essa prova cumprida até ao fim. Tu, escuta tudo o que te vou dizer; aliás, um deus em pessoa te fará recordá-lo. Chegarás primeiro à terra das Sereias, cuja voz seduz qualquer homem que caminhe para elas. Se algum se aproxima sem estar prevenido e as ouve, jamais a sua mulher e os seus filhos pequerruchos se reúnem em torno dele e festejam o seu regresso; o canto harmonioso das sereias cativa-o. Elas habitam num prado, e a toda a volta a margem está cheia das ossadas de corpos que se decompõem; sobre os ossos desseca-se a pele. Passa sem te deteres; amassa cera doce com mel e tapa as orelhas dos teus companheiros, para que nenhum deles as possa escutar. Quanto a ti, ouve se quiseres; mas que sobre a tua rápida nau te atem as mãos e os pés, erguido junto ao mastro, e a ele te prendam por meio de cordas, a fim de que gozes o prazer de ouvir a voz das sereias. E, se tu suplicares e instares a tua gente para que te soltem, que eles dêem nós ainda mais numerosos. Depois, quando eles tiverem ultrapassado as sereias, já te não direi com precisão qual das duas rotas deverás seguir; cabe-te a ti deliberar em teu coração; vou-te descrever as duas direcções».

lentas submergiam-no e sufocavam-no. “Não verei mais a terra” – pensou e deixou de lutar. Foi nessa altura que a sereia **conseguiu alcançá-lo, tentando mantê-lo ao lume d’água, encostado ao peito**, que lhe sangrava com esforço. (...) Fora ela **que mais uma vez o salvara** (...) Com desespero, compreendeu que desta vez ela **tinha pago com a vida a vida dele.**»¹¹⁰

Poderemos perguntar porque é que Luísa Dacosta subverteu o mito. Possivelmente porque a sereia se encontra diante de uma criança e, metonimicamente, foi contagiada pela inocência dela. Possivelmente, porque, a mensagem do conto exigia uma sereia amiga: as crianças precisam sempre de uma mão acariciadora, uma mão de mãe, que salva dos precipícios da vida e abre os horizontes do belo e do bem.

Repare-se na série de analogias exploradas pela Autora. O mar está cheio de perigos = a vida está cheia de perigos; o rapaz (sem nome = todas as crianças, todos os jovens), perdidos os companheiros (alusão a Ulisses e a Circe), não poderia sobreviver; a sereia salva-o, morrendo. Vários sentidos são oferecidos ao leitor:

- não há maior prova de amor do que dar a vida pelo outro;
- morrendo, a sereia imortaliza-se na consciência do rapaz, o que significa a vitória da vida sobre a morte;
- ninguém pode superar as dificuldades da vida sem a ajuda de alguém;
- a sereia existe porque sonhada; o sonho é a força que pode fazer transpor os grandes obstáculos;
- é necessário vencer o egoísmo e dar força à generosidade.

Na descrição que a sereia faz de si própria, vemos também projectado o mito de Narciso:

«Um dia, quando explorava um velho galeão doutras eras e nadava por entre as câmaras, que tinham sido os quartos, encontrou ao levantar a tampa de um baú ferrugento um

¹¹⁰ DACOSTA, Luísa, *Nos Jardins do Mar*, Porto, Figueirinhas, 1980, pp. 41-43 (destacados nossos).

pedaço de **água-fixa**, onde um **rosto**, extraordinariamente **belo a olhava**. De quem poderia ser? Em redor não havia ninguém – só ela e o rosto que parecia mirá-la interrogativamente e com uma boca, coral-vivo, desabrochada e a sorrir. Seria o de uma mulher de antigas idades que ali ficara prisioneira? Não, era impossível. Quando se **desviava o rosto** desaparecia e o **pedaço de água-fixa** tornava-se uma **lua desabitada**. (...) – Quem és tu? – perguntou. **O espelho reflectiu** os movimentos da sua boca, mas não os ecos da sua voz. – És muda? Não podes falar? – apiedou-se. Com um gesto tentou afagar o rosto e foi nessa altura que **reconheceu**, dobrados, os movimentos, familiares da sua mão. **Aquele rosto era o dela!** Que sensação estranha! E ninguém para dizer: – olha! Ninguém a quem pedir: – vem!»¹¹¹

A imagem que ela via e revia, que a deixava presa à água, era ela mesma reflectida no espelho da água. Mas não deixa de ser interessante notar que as crianças passam sempre por fases de narcisismo, o que não é nenhum mal, se se libertam do mesmo atempadamente. O mito de Narciso está aqui presente como «emblemata da vaidade, do egocentrismo, do amor e da satisfação de si próprio. (...) A água serve de espelho, mas um espelho aberto sobre as profundezas do eu: o reflexo do eu que se vê trai uma tendência para a **idealização**».¹¹²

Segundo Jean Piaget, «a consciência inicia-se por um egocentrismo inconsciente e integral, enquanto os progressos da inteligência sensório-motora levam à construção de um universo objectivo, no qual o próprio corpo aparece como um elemento entre os outros, e ao qual se opõe a vida interior localizada nesse próprio corpo».¹¹³

Narciso «ainda jovem, ficava insensível às paixões femininas; a ninfa Eco, que o amava, sem lho poder declarar por castigo de Hera, foi desprezada, depois de lho dar a entender; as desprezadas, queixaram-se a Némesis de Narciso. Némesis levou-o a beber

¹¹¹ Idem, *ibidem*, pp. 28-29 (destacados nossos).

¹¹² CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 466.

¹¹³ PIAGET, Jean, *Seis Estudos de Psicologia*, Colecção Universidade Moderna nº 39, 8ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978, p. 24.

a uma fonte; vendo a sua imagem, apaixonou-se de tal modo por ela que se esqueceu de comer, de beber, aí se transformando na flor “narciso”». ¹¹⁴

Nos Jardins do Mar (1980) havia uma sereia que deu a vida pelo rapaz. Nos “jardins do texto” há muitas sereias que dão a vida para que cada ouvinte ou leitor viva. Quando encalharmos no inferno desta vida, não há como um bom texto para nos salvar. É como se Javé falasse e tudo fosse criado. Luísa Dacosta sabe bem que os seus textos, atravessados da seiva mítica da palavra, irão alimentar a vida de muitos leitores infantis e adultos.

Eis a palavra, e tudo se levanta ...

Eis a sereia, e tudo se salva ...

Eis Narciso, e todos se reconhecem ... ¹¹⁵

¹¹⁴ BENEDITO, Silvério, *Dicionário Breve de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Editorial Presença, 2000, p. 187.

¹¹⁵ Texto nosso.

5. O Maravilhoso

«O Maravilhoso exprime a necessidade de ultrapassar os limites impostos pela nossa estrutura, de atingir uma maior beleza, um maior poder, uma maior duração. Ele quer superar as barreiras do espaço e do tempo, quer destruir todos os obstáculos, ele é a luta da liberdade e é contra tudo que a reduz, a destrói, a mutila.»

Pierre Mabilley in O Maravilhoso o Imaginário Infantil

O vocábulo «maravilhoso» deriva da palavra maravilha, com origem no termo latino «mirabilia», e implica simultaneamente uma atitude de admiração e espanto. Na realidade, o conto alcança maior ou menor sucesso de acordo com o impacto que tem sobre o público infantil.

Aristóteles é, tradicionalmente, considerado o primeiro teorizador do maravilhoso. Esta noção encontra-se pela primeira vez comentada na sua *Poética* (séc. IV a.c) onde o filósofo analisa este fenómeno conhecido e examina o modo como aparece na tragédia e na epopeia e aponta-lhe a causa geratriz: «O maravilhoso tem lugar primacial na tragédia; mas na epopeia, porque ante nossos olhos não agem actores, chega a ser admissível o irracional, de que muito deriva o maravilhoso».¹¹⁶

Nelly Novaes Coelho diz-nos que o «maravilhoso sempre foi e continua sendo um dos elementos mais importantes na literatura destinada às crianças. Através do prazer ou das emoções que as histórias lhes proporcionam, o simbolismo que está implícito nas tramas e personagens vai agir em seu inconsciente ou pré-consciente e, ali atuando, ajudam-nas a, pouco e pouco, resolverem seus conflitos interiores normais».¹¹⁷

Uma vez que a ficcionalidade é uma condição necessária para que a competência imaginária funcione no sujeito-criança, é natural que os estudiosos da literatura para crianças apelem à presença do Imaginário para garantir a funcionalidade desta literatura e para satisfazer interesses psicológicos da personalidade infantil. Segundo António Tor-

¹¹⁶ MOISÉS, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, 14ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1999, p. 318.

¹¹⁷ COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil*, São Paulo/Brasília, Edições Quíron, 1981, p. 33.

rado, «o estímulo à imaginação narrativa maravilhosa (...) é uma verdadeira pedagogia da criatividade – que terá mais tarde reflexos não só no sentido da liberdade do homem adulto perante os sistemas mecanicistas que o rodeiam, como na invenção científica, no pensamento filosófico e na criação artística ou poética».¹¹⁸

As crianças necessitam dos príncipes, dos reis, das bruxas para poderem pôr ordem no caos das emoções contraditórias que avassalam o seu espírito. Assim, «raros autores de literatura infantil resistiram à tentação do maravilhoso. Era este, aliás, o primeiro caminho já traçado ao género infantil».¹¹⁹

Nos nossos dias verifica-se um interesse acrescido pelas potencialidades da imaginação e pelo insólito do maravilhoso. Este mantém uma permanente interacção com o imaginário infantil. Ambos são territórios sem fronteiras, dado que as interpenetrações são múltiplas. Desde a primeira infância que a criança necessita descobrir e compreender o vasto território do maravilhoso. A criança manifesta um grande interesse pelos contos maravilhosos e recorre à fantasia, pois é um terreno em que se sente mais à vontade. Bruno Bettelheim demonstrou que a necessidade de magia na criança é fundamental para a construção de um projecto de vida. A sua identidade pessoal passa pela relação que estabelece com o mundo envolvente e pela compreensão do seu mundo interior; por isso é que «os contos são mais do que um simples entretenimento; (...) a um nível manifesto os contos de expressão oral pouco ensinam à criança sobre a sociedade em que de facto vive. Mas através deles, ela pode aprender mais sobre os problemas interiores do ser humano do que com outros contos aparentemente mais actuais».¹²⁰

Rui Marques Veloso diz-nos que para a criança o *era uma vez* constitui um *ilmo tempore* mágico que lhe permite «a distância suficiente para que ela realize as identificações que desejar e recuse outros elementos do texto que, por pertencerem a um passado, não perturbam a sua afectividade».¹²¹

A psicologia e a psicanálise estudaram em profundidade o fenómeno da identificação, valorizando a sua natureza operativa na construção do indivíduo humano. A criança liga-se ao herói, acreditando que o triunfo final passa pela superação de inúmeros obstáculos, pela vitória do bem sobre o mal (ex. *História com Recadinho*). Ela vai percebendo

¹¹⁸ QUADROS, António, *O Sentido Educativo do Maravilhoso*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral da Educação Permanente, 1972, p. 30.

¹¹⁹ COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura*, 3ª ed, vol. 2, Porto, Figueirinhas, 1983, p. 471.

¹²⁰ DINIZ, Maria Augusta Seabra, *As Fadas não Foram à Escola*, Porto, Edições Asa, 1993, p.55.

¹²¹ VELOSO, Rui Marques, *A Obra de Aquilino Ribeiro para Crianças, Imaginário e Escrita*, Porto, Porto Editora, 1994, p. 42.

que a sociedade se organiza em função de interdições e permissões necessárias para se viver em comunidade. Ora, os contos maravilhosos vão ao encontro das necessidades da criança, constituindo um permanente roteiro para a descodificação das múltiplas situações complexas por que passam.

As histórias que se contam às crianças, sobretudo as que têm o maravilhoso como ingrediente primeiro, vão ser a energia necessária para alimentar a imaginação, já que não se imagina a partir do nada. Jacqueline Held afirmava, numa obra que marcou os anos 70 – *L'Imaginaire au Pouvoir* – que «a imaginação, como a inteligência ou a sensibilidade, ou se cultiva, ou se atrofia».¹²² Georges Jean, por sua vez, afirma que «sem imaginação não há desenvolvimento possível do indivíduo e que a imaginação (...) intervém em todos os processos psíquicos e corporais, começando em primeiro lugar pela linguagem».¹²³

Terá Luísa Dacosta explorado o maravilhoso nos seus contos para crianças?

Em *O Elefante Cor de Rosa* (1974) há um elefante que abandona o seu planeta, porque este está a morrer e pede ajuda a um cometa que o leva até à Terra. O elefantezinho cor de rosa desce na imaginação de uma criança, única forma possível de passar a habitar a Terra.

O sonho, a fantasia, a sabedoria e o saber das crianças são estimulados com estes protagonistas maravilhosos.

Em *A Menina Coração de Pássaro* (1978):

«Era um pássaro e era uma menina. Um pássaro de árvore de Natal que tinha perdido a vassoura, brilhante, do rabo. E uma menina, sonhadora e solitária, que falava com as flores e sabia o coração das coisas.»¹²⁴

Todas as noites a menina entrava no corpo do pássaro e voava cada vez mais alto, chegando mesmo às estrelas e travando amizade com uma estrelinha. A protagonista deste conto sente-se livre: o maravilhoso é a luta pela liberdade.

Em *História com Recadinho* (1986) a Autora fala-nos do reino das bruxas, constituído por bruxas velhas que espalhavam o mal e por uma bruxinha radiosa que tentava remediar o que as outras tinham feito:

¹²² HELD, Jacqueline, *L'imaginaire au pouvoir*, Paris, Editions Ouvrières, 1977, p. 45.

¹²³ JEAN, Georges e AAVV, *Pour une Pédagogie de l'Imaginaire*, Paris, Casterman, 1991, p. 28.

¹²⁴ DACOSTA, Luísa, *A Menina Coração de Pássaro*, Porto, Figueirinhas, 1978, p. 7.

«A bruxinha não mostrava nenhuma das aptidões requeridas por aquele mundo de trevas, árvores mortas e aves agoirentas.

Volta não vira, escapulia-se na sua vassourinha, faltava às aulas de bruxaria e ria do mau-humor das mestras — a quem as suas gargalhadas, tilintantes, arrepiavam como guinchos de portas ferrugentas. (...) Não, o seu reino não era aquele. E numa noite em que uma revoada de bruxas ia sair para o mundo dos homens a semear maldades, a bruxinha decidiu abandonar aqueles lugares insalubres e atreitos a constipações»¹²⁵

Neste conto, Luísa Dacosta coloca na bruxinha o papel de fada boa, que pretende, acima de tudo e indo contra a sua condição inata, ajudar os mais precisados. Para tal, necessitou tornar-se invisível, pois quando a viam todos fugiam com medo. De forma camuflada, a bruxinha conseguia ajudar os mais precisados, sem que eles se dessem conta da sua presença. Há, pois, neste conto a clara oposição entre o bem e o mal, triunfando a personagem boa. A Autora pretendeu, através de um ser maravilhoso, transmitir às crianças a ideia de que todos precisamos uns dos outros, de que devemos ser solidários.

«Infelizmente, não chega para as encomendas. Há tanto sofrimento e o mundo é tão vasto que nem mesmo uma bruxinha consegue estar ao mesmo tempo em múltiplos lugares! E é por isso que aqueles que perderam os seus olhos de criança afirmam que ela não existe.»¹²⁶

É preciso ter olhos de criança para apreciar o maravilhoso, se bem que os adultos também o não desprezem. Mas as crianças, que ainda não sofrem todos os constrangimentos dos deveres sociais ou do mundo do deve-e-haver, estão disponíveis para abraçar a veia fantasiosa do maravilhoso. De forma geral, mantêm uma certa inocência que as faz aderir às fadas boas e recusar as fadas más. É o caminho da aprendizagem da vida.

Como nos refere Nelly Novaes Coelho, «[o] maniqueísmo que divide as personagens em boas e más, belas ou feias, poderosas ou fracas, etc. facilita à criança a com-

¹²⁵ DACOSTA, Luísa, *História com Recadinho*, Porto, Figueirinhas, 1986, p. 18-20.

¹²⁶ Idem, *ibidem*, p. 49.

preensão de certos valores básicos da conduta humana e do convívio social. Tal dicotomia, se transmitida através de uma linguagem simbólica, e durante a infância, não será prejudicial à formação de sua consciência ética. E não o será, porque através deles a criança incorporará os Valores que desde sempre regeram a vida humana.(...) O que a criança encontra nos contos de fadas são, na verdade, categorias de valor que são perenes».¹²⁷

André Kédnos, falando no Congresso de Atenas de Literatura Infantil (1976) sobre “O maravilhoso dos contos tradicionais”, disse que o maravilhoso é necessário ao equilíbrio mental das crianças.

Em *Os Magos que não Chegaram a Belém* (1989), somos remetidos pelo título para o maravilhoso cristão. Diz a narrativa bíblica que Baltazar, Gaspar e Melchior chegaram a Belém para adorar o Menino Jesus, guiados por uma estrela e deixaram os seus presentes de ouro, incenso e mirra, aos pés do Menino.

Nessa narrativa, encontramos os dois mundos. O do mal representado pelo rei Herodes, que pretendia matar o menino e mandou matar todos os meninos com menos de dois anos; o do bem, representado pelos Magos que procuravam o Menino Jesus para o adorarem.

Neste conto, a Autora subverte um pouco a narrativa bíblica e conta-nos a história de três sacerdotes da Caldeia que decidiram partir juntos na esperança de alcançarem a Luz:

«Não eram reis, nem tinham coroa, nem sequer montada de camelo ou burrinho manso. Também não levavam presentes, apenas a ansiedade dos seus corações.»¹²⁸

À semelhança das figuras bíblicas, também eles se deixaram guiar pela estrela, até que, já cansados, decidiram procurar uma gruta para se abrigarem e dormirem:

«À medida que penetravam na gruta, ouviam vagidos, que julgaram de animal ferido. Todavia, quando rea-

¹²⁷ COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil*, São Paulo/Brasília, Edições Quíron, 1981, pp. 33-34.

¹²⁸ DACOSTA, Luísa, *Os Magos que não Chegaram a Belém*, Porto, Figueirinhas, 1989, p. 2.

cenderam o fogo, deparou-se-lhes uma criança recém-nascida, nua e roxa, a chorar de frio e fome.»¹²⁹

Perante isto resolveram tomar nos braços a criança encontrada e regressar, desistindo assim da Luz que os guiara até ali.

Mas que melhor *luz* poderiam eles encontrar do que a dádiva desta criança? Embora a Autora afirme não terem encontrado o Menino Jesus, é bem verdade que O encontraram de outra forma: na presença dessa criança abandonada e no amor com que a aconchegaram. E o maravilhoso surge e sobe de tom: uma ovelha alimenta a criança e as pedras

« (...) puderam deslocar-se para se dessedentarem nos regatos mais próximos, adormecerem com a criança, aconchegada, entre eles.»¹³⁰

Não será a imagem dessa criança encontrada, nas condições já referidas e acarinhada pelos Magos aquele diapositivo maravilhoso que os leitores irão conservar na sua memória?

O maravilhoso sempre foi, e continua a ser, um dos elementos mais importantes na literatura destinada às crianças. As histórias proporcionam-lhes prazer, emoções e o próprio simbolismo que está presente nos enredos e nas personagens ajuda a criança a resolver aos poucos os seus conflitos interiores. É precisamente no período da infância, quando a criança passa do egocentrismo ao sociocentrismo, que a literatura infantil pode ser decisiva para a sua formação, quer em relação a si mesma, quer em relação ao mundo que a rodeia.

A Autora sabe tirar partido, de forma magistral, de um elemento que, sendo tão caro às crianças, é também susceptível de conferir à sua obra um significado universal.

¹²⁹ Idem, *ibidem*, p. 8.

¹³⁰ Idem, *ibidem*, p. 14.

6. A Arte de Contar

A uma temática tão nobre, tão actual, tão adequada à estruturação de uma criança como ser livre, que goste da vida e seja capaz de vencer os obstáculos por que necessariamente terá de passar, corresponde uma arte de contar que confere a Luísa Dacosta um estatuto especial dentro da literatura infanto-juvenil. A nosso ver, são cinco as propriedades que marcam a especificidade desta narrativa: a opção por uma determinada **tipologia de conto**, que se casa com a já referida temática; o **enraizamento na narrativa popular**, ou numa memória viva dos contos populares que encantaram a sua infância; a **vertente oral** que marca os seus textos e que, estando ligada ao aspecto anteriormente referido, dá à sua escrita o tom coloquial; a preferência confessada, e bem visível, pela **descrição**, a qual lhe permite dar largas ao seu “deslumbramento da palavra” e o **esbatimento da fronteira entre prosa e poesia**, que dá lugar a um lirismo manifesto que revela a presença quase obsessiva do sujeito da enunciação e que aproxima estes contos da prosa poética. As duas últimas propriedades são tratadas no capítulo seguinte, devido à sua importância, sobretudo para a caracterização da escrita de Luísa Dacosta dentro do modelo da prosa poética.

a) Os contos de Luísa Dacosta como contos de ideia

O(a) narrador(a) dos contos infanto-juvenis de Luísa Dacosta assume a função de um contador de histórias muito interessado em que o narratário capte todos os pormenores das suas narrativas. Este narrador, cujo discurso é expresso na terceira pessoa como faz notar Carlos Reis, «relata uma história a que é estranho, porque a não integra nem integrou como personagem. Por isso se designa [...] como **heterodiegético**».¹³¹ Por isso, o seu discurso é expresso na terceira pessoa. Há, no entanto, três contos onde comparece, ocasionalmente, a primeira pessoa, o que não chega para se lhe atribuir o estatuto de narrador **homodiegético**, pois não interfere na sequência da história, sendo-

¹³¹ REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1997, p. 370.

-lhe sempre estranho como personagem. Com efeito, nas palavras do mesmo autor: «[i]sso não impede (...), que o narrador heterodiegético pontualmente enuncie uma primeira pessoa que não põe em causa as dominantes descritas: em *Le Rouge et le Noir*, pode ler-se em certo momento: “Mas, embora eu queira falar-lhe da província durante duzentas páginas, eu não cometerei a barbaridade de o fazer suportar a extensão e as cautelas sábias dum diálogo de província”». ¹³²

São esses contos *O Príncipe que Guardava Ovelhas* («Esta é uma história verdadeira, pois muitas vezes o vi, da minha janela, com estes olhos que a terra e as raízes hão-de beber»), *História com Recadinho* («– Digam-lhe que fui eu que contei a história dela. E peçam-lhe que venha ver-me e que traga a vassourinha para varrer umas sombras, escuras, do meu coração. Não se esqueçam! Estou tão precisada! Tragam-na até a mim!») e *Os Magos que não Chegaram a Belém* («Não por carreiros atapetados pelo musgo dos presépios, que vieram séculos depois, e se nos tornaram familiares [...]»).

Narrador **heterodiegético** e **omnisciente**, ele conduz a seu belo prazer o fio da narrativa: faz falar as personagens só quando lhe parece necessário, compara, comenta, cria belas metáforas para ampliar sentidos, gera contrastes, apela, directa e indirectamente, a um narratário não mencionado, extradiegético, com o qual cria um clima de empatia: fala, quase sempre em discurso indirecto, a um destinatário que julga regalar-se com as suas palavras. E usa frequentemente diminutivos que identificam o nível etário do narratário: as crianças, sempre sensíveis a uma linguagem afectiva e sempre disponíveis para ouvir histórias.

Esta entidade enunciativa está mais interessada em transmitir uma mensagem filosófica sobre a existência humana do que em construir um enredo característico desta espécie de narrativa. Os seus contos inscrevem-se no modelo que Massaud Moisés denomina como **conto de ideia**: “Implicando uma visão profunda, e mesmo filosófica da existência, nele o escritor oferece a síntese generalizada das observações que a vida lhe permitiu fazer acerca dos homens e do mundo. O material de que se serve é ainda o usual (personagens, uma história), mas o objectivo capital consiste em fazê-lo instrumento ou meio de concretização da ideia que pretende transmitir.» ¹³³

É óbvio que a “ideia” de liberdade, ou a necessidade de apontar à criança os caminhos que lhe proporcionarão o alcance dessa mesma liberdade, como uma flor que se

¹³² Idem, ibidem, pp. 370 - 371 (Tradução do francês nossa).

¹³³ MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária*, 4ªed., São Paulo, Edições Melhoramento, 1971, p. 129.

abre à luz do dia, não se apresenta de forma directa ou conceptualizada, como numa obra filosófica; tudo emerge com a acção e com as personagens. Estamos no mundo da narrativa. Mas é também óbvio que esta escolha limita a estruturação dos contos. Assim, em vez de uma intriga regida pela lei da causalidade, em que as acções se orientam pela lógica de causa e efeito, as personagens agem orientadas pela vertente semântica, tão belamente vertida na **epígrafe** que encima grande parte dos contos: «no sonho, a liberdade ... ».

Assim, o príncipe sai da cidade e vai para o campo, onde encontra não os obstáculos que teria de vencer, mas a paz, a felicidade, o espaço de sonho que lhe faz viver um estado de “rei” (*O Príncipe que Guardava Ovelhas*, 1970); a menina abre a janela e voa com as nuvens na cauda do pássaro; e, nesse espaço imaginário, sente uma felicidade que lhe escapa ao fechar da janela (*A Menina Coração de Pássaro*, 1978); a sereia encontra um amigo e dá a vida por ele, sabendo que ficará para sempre na memória deste (*Nos Jardins do Mar*, 1980). Estes são apenas três exemplos para evidenciar que Luísa Dacosta tem em mente aquilo que Massaud Moisés, precisando o seu pensamento sobre o conto de ideia, afirma: «...classificam-se como histórias de ideias aquelas em que a ideia a transmitir ocupa lugar preponderante, a tal ponto que a atenção do escritor e do leitor nela se concentra, despreocupando-se dos aspectos adjacentes, secundários ou meramente anedóticos».¹³⁴

Há, todavia, um conto que se assemelha em tudo aos contos populares: «*A felicidade não é o que temos, é o que somos*». Uma rapariga pobre, que vive feliz na sua pobreza, recebe a visita de um mendigo; acolhe-o e divide com ele o pouco que tem. Depois, dá-se uma seca devastadora e começa a faltar tudo. Mas, ao entrar em casa, a rapariga encontra por milagre, na pedra da lareira, um pote de caldo e pão. Como já acontecera antes, reparte-os com os outros. Mata a fome a um jornaleiro viúvo e aos seus três filhos. Mais tarde, o mesmo jornaleiro propõe-lhe casamento e ela aceita. E o conto termina com um *excipit* semelhante ao dos contos maravilhosos: «E como aquela mulher era uma benção de Deus, ajudando-se e ajudando os outros, o jornaleiro e os filhos viveram felizes para sempre».

Se bem que o título aponte para um conto de ideia, a sua estruturação é a de um conto de acção. Há um encadeamento de acções que conduzem logicamente a um desenlace. Mas ainda é preciso salientar que o papel actancial atribuído respectivamente às personagens, não é desempenhado por seres vivos. O adjuvante é algo que provém do

¹³⁴ Idem, *ibidem*, p. 129.

maravilhoso cristão: o Deus dos cristãos que actua de forma sobrenatural. Certamente Luísa Dacosta conhecia esta narrativa bíblica atribuída aos profetas Elias e Eliseu; ou ainda o milagre da multiplicação dos pães e dos peixes narrado no Novo Testamento pelos quatro evangelistas.¹³⁵ O oponente é a seca que atingiu as sementeiras.

Nos contos populares, o herói tem de vencer obstáculos, lutar contra um ou mais adversários, vencê-los para que a moralidade tradicional se cumpra: o Bem vence o Mal. Neste conto, essa moralidade existe de forma velada: fazer o bem, partilhar com os outros é factor de felicidade e afugenta a solidão e a tristeza. Daí que o título seja a transcrição de uma afirmação feita pela rapariga pobre quando o mendigo lhe propôs que lhe fizesse um pedido. Esta frase: «*A felicidade não é o que temos, é o que somos*» está de acordo com essa moralidade. Além disso, é sublinhada a supremacia do “ser” sobre o “ter” na definição do paradigma da felicidade.

À excepção do que tem por título *A Batalha de Aljubarrota* (1985), uma adaptação bem conseguida do facto histórico narrado por Fernão Lopes e Camões, os restantes, são “contos de ideia”: recusam a trama das aventuras e centram-se no princípio de que a liberdade só é plena na dimensão do sonho.

b) A memória do conto popular nos contos de Luísa Dacosta

A Autora confessa que na infância se deleitava com as histórias que a mãe ou a tia lhe contavam, histórias que eram o melhor remédio para a cura de certas doenças. A sua ligação quase umbilical a essas histórias nunca mais desapareceram e emergem fortemente nos seus contos. Repare-se que a Autora utiliza o **incipit** característico dos contos populares em muitas das suas narrativas:

«Era uma vez um elefante cor de rosa» (*O Elefante Cor de Rosa*, 1974);

«Era um pássaro e era uma menina» (*A Menina Coração de Pássaro*, 1978);

«Longe no tempo e no fundo do mar, era uma sereia» (*Nos Jardins do Mar*, 1980);

«Uma vez no reino das bruxas» (*História com Recadinho*, 1986);

¹³⁵ 1 Reis 17, 7-16; 2 Reis 4, 1-4; Mateus 14, 13-21; Marcos 6, 31-44; Lucas 9, 10-17; João 6, 1-13.

«Era uma vez uma rapariga pobre» («*A felicidade não é o que temos, é o que somos*», in *Lá vai uma... Lá vão duas...*, 1993);

«Era uma rapariga. E sonhava» (*A Rapariga e o Sonho*, 2001).

O **incipit** é o início da narrativa, ou, no dizer de Roland Barthes, «é a saída do silêncio».¹³⁶ Esta saída nunca é inocente: opera-se na enunciação do narrador em função da sua estratégia literária.

«O **incipit** reveste-se de relevância especial quando se traduz em fórmulas com incidência semântica e com possibilidades de caracterização mais ou menos canónica de um género ou de uma estratégia literária. Assim, a expressão «Era uma vez...» indicia desde logo a entrada num universo ficcional, conotando especificamente a enunciação própria do conto infantil; do mesmo modo, a Retórica, ao conceder uma atenção especial à parte inicial do discurso (o **exórdio**), reafirma a importância do **incipit** como momento importante para se captar a atenção do auditório.»¹³⁷

Não há dúvida que, ao iniciar desta maneira muitos dos seus contos, a narradora é como que obrigada ou condicionada a conceber as personagens anónimas, desvinculadas de um tempo definido. Na verdade “*Era uma vez*” remete para um passado indefinido e, por isso, sempre reactualizável, o que permite várias possibilidades.

Por um lado, as personagens, anónimas, cativam os leitores/ouvintes que com elas facilmente se podem identificar. Se em qualquer romance ou qualquer narrativa, como em qualquer filme, há a tendência para uma identificação com certas personagens, o anonimato, como diz Bruno Bettelheim, «facilita as projecções e as identificações».¹³⁸ Não é difícil imaginarmos a criança a identificar-se com a menina que viaja pelo céu ou pela China; com a bruxinha que *só faz bem sem saber a quem*, com Os Magos que encontram uma criança recém-nascida, ou com a sereia que mostra ao seu amiguinho a beleza única do fundo do mar e dá a vida por ele. Estabelece-se, pois, uma forte intersubjectividade que une leitor e personagens na comunhão do mesmo ideal E que ideal! *No sonho, a liberdade...* As crianças, mais do que os adultos, sentem o apelo quase natural à vivência da liberdade. Os adultos sentem o mesmo apelo, mas por razões muito mais ponderadas.

¹³⁶ BARTHES, ROLAND, *Escritores, Intelectuais, Professores e Outros Ensaios*, Lisboa, Presença, 1975, p. 170.

¹³⁷ REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1997, p. 205.

¹³⁸ BETTELHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, 7ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1999, p. 55.

Por outro lado, “*Era uma vez*” reenvia de imediato para a infância. E quem não gosta dessa idade a que muitos chamam a idade de ouro? Se o adulto foi feliz, gostaria de a ela voltar; se foi infeliz, gostaria de ter sido feliz. É evidente que o *incipit* provoca um halo de enorme sedução ou saudade. Desta maneira, a expressão inicial cativa, prende, permite à criança iniciar a viagem com as personagens. Contém um apelo, como que uma voz a convidá-la para participar numa viagem “De mãos dadas”. Finalmente, o *incipit* leva a leitura ou a audição para o campo lúdico. Tantas vezes se lê ou ouve “*Era uma vez*” que, na mente simples da criança, se instala um clima de boa recepção. Mais: um frémido de ludismo percorre a alma que se dispõe a ouvir ou a ler, porque pensa saber já algo do que vai acontecer. Não é por acaso que os contos populares gozam hoje de enorme projecção e que são indicados como matéria indispensável para a formação da criança. Os grandes escritores confessam enternecidos que tiveram na infância alguém que lhes contou histórias e que lhes abriu as portas da imaginação. Foi o caso de Almeida Garrett, António Nobre, Guerra Junqueiro e Fernando Pessoa.

Ao reconhecer o valor e a necessidade destas histórias, Luísa Dacosta ligou os seus contos a aspectos mais enraizados da tradição popular, o que só os enriquece.

c) A oralidade

O(a) narrador(a) dos contos de Luísa Dacosta aproxima-se dos destinatários com os quais gosta de manter uma comunicação afectiva, utilizando uma linguagem muitas vezes de tonalidade oral.

A oralidade torna-se patente nesses contos, através de diversos processos que vamos analisar.

Inícios de parágrafos

Um bom número de parágrafos são iniciados por uma categoria de signos próprios do discurso oral. Eis alguns exemplos:

«Então o principezinho, (...) tirava a coroa da cabeça e enfiava-a na gancheta de arame» (*O Príncipe que Guardava Ovelhas*, 1970)

«Ai, o seu coração dividia-se, entre o céu e a terra!». (*Menina Coração de Pássaro*, 1978)

«Ali estava para cumprir a sua promessa. Então, a uma velocidade que pareceu vertiginosa ao rapaz, começaram a descer os abismos azuis». (*Nos Jardins do Mar*, 1980)

«Ah! Depois daquelas trevas, pantanosas, era maravilhoso». (*História com Recadino*, 1986);

«E então, desorientados, disputaram azedamente, perdidos e sem rumo» (*Os Magos que não Chegaram a Belém*, 1989)

«Oh! Que lindo passarinho! (*Sonhos na Palma da Mão*, 1990);

«Agora, sempre que ela dormia em casa da avó (...)» (Idem);

«Então, via surgir o palácio daquele imperador (...)» (Idem);

«Oxalá o caldo não se lhe acabe no pote! («*A felicidade não é o que temos, é o que somos*», in *Lá vai uma...Lá vão duas...*, 1993)

«Ah! Pois continua ...» (*Robertices*, 1995)

As interjeições (Ai, Ah!, Oh!, Oxalá) são «uma espécie de grito com que traduzimos de modo vivo as nossas emoções». ¹³⁹ Se transmitem “de modo vivo” as emoções, as ânsias das personagens, nada melhor do que o fazer quando se pretende manter laços de amizade. Todas estas interjeições por nós destacadas manifestam a expressão da alegria, sempre importante quando se pretende criar a adesão do narratário. As crianças deixam-se deslumbrar facilmente por emoções.

Os advérbios de tempo (“Então”, “Agora”) e de lugar (“Ali”) são também muito utilizados no discurso oral. Estes deícticos são formas linguísticas que, em função do contexto espacio-temporal criado e mantido pelo acto de enunciação, identificam e localizam as pessoas, os objectos e os eventos. Estão, pois, unidos ao acto de enunciação. Destinam-se a apelar directamente ao narratário e a manter viva a sua atenção face ao narrador, que conduz a narrativa. Todos estes elementos linguísticos chamam a atenção de qualquer leitor/ouvinte, tanto mais quando se trata de crianças, que se deixam facilmente conduzir por estes começos de frase, que incitam a viajar com a narradora.

▪ Frases curtas

O discurso oral utiliza frequentemente frases curtas, apropriadas à manutenção da

¹³⁹ CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 9ª ed., Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1992, p. 587.

tensão do diálogo. A linguagem é tanto mais eficaz quanto mais se aproxima de uma coloquialidade viva. Por isso, encontramos uma gama significativa de frases curtas de que apresentamos alguns exemplos:

« – Adeus! Adeus! Adeus! – acenavam.

– Adeus! – gritou o elefantezinho.

– Levem-me! Levem-me convosco. (...)

– Que dizes?

– Leva-me! Leva-me contigo!

– Dá-me a tromba!

E agarra-te à minha cauda...mas com força» (*O Elefante Cor de Rosa*, 1974)

« – Quem és? – perguntou a estrela.» (*A Menina Coração de Pássaro*, 1978)

« – Quem és tu? – perguntou.

– És muda? Não podes falar? – apiedou-se. (*Nos Jardins do Mar*, 1980);

« – Uma bruxa! Uma bruxa!

– Não fujam! Não fujam! – gritava a sossegá-los». (*História com Recadinho*, 1986)

« – Aqui! – gritou o mais jovem que caminhava na dianteira.

– Escutem! – disse um deles.» (*Os Magos que não Chegaram a Belém*, 1989)

« – A China é grande, vovó?

– Imensa ...

– Como o mar? (*Sonhos na Palma da Mão*, 1990)

« – Vive aqui, sozinha? – perguntou.

– Sozinha, sozinha não é bem.

– Pelos vistos não tem medo dos ladrões...

– Ladrões?! Deixa-me rir! E que encontrariam para roubar?! Nem a porta tem tranca». (*A felicidade não é o que temos, é o que somos*, in *Lá vai uma...Lá vão duas...*, 1993)

« – O que é que vossemecê pedia?

– Nada, não preciso de nada...

– Hom'essa! Não pedia nada?!» (Idem)

Quando alguém fala com outrem, tem tendência para utilizar frases curtas. É a linguagem oral a prender a atenção do receptor. Podemos verificar que entre as frases

transcritas há modelos de ritmo dominantes: o binário e o ternário. Desta forma, acentua-se o efeito melódico e fónico das frases.

Para além de manter a vivacidade do diálogo, realizam determinadas funções da linguagem. Além da função referencial sempre presente, cumprem ainda a função **fática** («Adeus! Adeus!»; «Quem és tu?»; « – A China é grande, vovó?»), como forma de manter o contacto entre emissor e receptor, a função **apelativa** ou **conativa** (« – Leva-me! Leva-me contigo! E agarra-te à minha cauda»), com o objectivo de pressionar o receptor, a função **emotiva** (« – Uma bruxa! Uma bruxa!»), manifestando o estado de alma do emissor e a função **poética** (« – Imensa... – Como o mar?»), na qual a linguagem se centra na própria mensagem, pondo em evidência quer o significante (aliteração do fonema /m/) quer o significado (comparação «como o mar»), que se tornam solidários.

Tudo isto ocorre sobretudo na dimensão de oralidade que marca o discurso escrito.

▪ Discurso indirecto livre

Os contos de Luísa Dacosta utilizam abundantemente o chamado **discurso indirecto livre**. Este tipo de discurso «aproxima narrador e personagem, dando-nos a impressão de que passam a falar em uníssono».¹⁴⁰ É, pois, um discurso dual que pode ser objecto de alguma confusão. Gérard Genette afirma que «a economia da subordinação autoriza uma muito maior extensão do discurso, logo um princípio de emancipação, apesar das transposições temporais. Mas a diferença essencial é a ausência do verbo declarativo, que pode acarretar uma dupla confusão. Primeiramente, entre discurso pronunciado e discurso interior (...). De seguida, e sobretudo, entre o discurso (...) da personagem e o do narrador».¹⁴¹ Não há dúvida que este tipo de discurso, quanto ao que nos interessa, contém traços de oralidade, pois aproxima-se do discurso directo. Conforme afirma Carlos Reis «a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono, fazendo emergir uma voz “dual”».¹⁴²

¹⁴⁰ CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 9ª ed., Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1992, p. 635.

¹⁴¹ GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Editorial Vega, s/d, p. 170.

¹⁴² REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1990, p. 312.

O discurso indirecto livre permite a(o) narrador(a) um jogo focal. Este discurso alia-se à focalização interna. O(a) narrador(a), neste caso, tem a possibilidade de mergulhar dentro das personagens mas também a faculdade de sair de repente delas. Mergulha no interior das personagens quando lhe interessa manifestar a sua empatia. Com efeito, este discurso, «ao proporcionar uma confluência de vozes, marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador face às personagens, atitude essa que pode ser de distanciamento irónico ou satírico, ou de acentuada empatia».¹⁴³

Quando interessa ao narrador distanciar-se do que é relatado, utiliza o *telling* que «traduz o incremento da **distância** do narrador em relação ao que é relatado; predomina então a tendência redutora que caracteriza a omnisciência narrativa enquanto estratégia de representação selectiva».¹⁴⁴

Vejamos este exemplo extraído do conto *O Príncipe que Guardava Ovelhas* (1970):

«Mas a grande preocupação do seu coraçãozinho era quebrar-lhes o encanto. *Qual seria a princesa? Malhada ou Ladina? Sim, porque uma delas princesa seria por força. Mas qual?»*¹⁴⁵

O(a) narrador(a) no início não dá voz à personagem, mas, em discurso transposto, ele(a) próprio(a) transmite a preocupação do herói. Se desse voz à personagem, teríamos esta frase: Quero quebrar-lhes o encanto. A distância inerente a esse discurso e à focalização omnisciente esbate-se com o uso do diminutivo «coraçãozinho» que traduz uma intrusão do(a) narrador(a) e manifesta a sua subjectividade. O diminutivo parece ter sido escolhido para que no segmento seguinte se desse lugar ao discurso indirecto livre e à focalização interna.

Segue-se uma série de interrogações, a primeira até com resposta. A quem pertence o enunciado: “*Sim, porque uma delas princesa seria por força? Mas qual? Ao príncipe? À(o) narrador(a)? Aos dois?* É esta indefinição, esta dualidade, pela ausência do verbo declarativo, que confere a força expressiva a este tipo de discurso. O(a) narrador(a) usa a terceira pessoa e, ao mesmo tempo, a interrogação. Desta forma transmite

¹⁴³ Idem, *ibidem*, p. 313.

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 108.

¹⁴⁵ DACOSTA, Luísa, *O Príncipe que Guardava Ovelhas*, Porto, Figueirinhas, 1970, pp. 4-5.

os pensamentos das personagens sem que abdique do seu papel de mediador(a) do discurso. Só lhe confere a graça e o ritmo.

O(a) narrador(a) sabe tirar partido do uso dos dois discursos e das respectivas focalizações.

Eis alguns exemplos retirados de vários contos:

«Com um gesto tentou afagar o rosto e foi nessa altura que reconheceu, dobrados, os movimentos, familiares, da sua mão. *Aquele rosto era o dela! Que sensação estranha! E ninguém com quem partilhá-la. Ninguém para dizer: – olha! Ninguém a quem pedir: – vem! (...) Tinha braços e mãos, graciosas, mas de que lhe serviam?* »
(*Nos Jardins do Mar*, 1980);

«E a bruxinha põe-se a esfregar os olhos para ver se estava bem acordada e se tudo aquilo não era um sonho. *Que claridade, dourada e quente! E como o céu era vasto! (...) Era de acreditar?! Até das pedras nascia a floração branca e rósea dos musgos! Ah! Aquele era o seu mundo! Que bom! Que contentamento!*»
(*História com Recadinho*, 1986)

«Todavia na terceira noite a estrela reapareceu, mais cheia de brilhos, como se no seu bojo houvesse mil reflexos de espelho. *Quem conhecendo a Luz deseja continuar nas trevas? (...) Quem podia ter a certeza?*»
(*Os Magos que não Chegaram a Belém*, 1989)

A pontuação interrogativa tem nos momentos de discurso indirecto livre um valor mais intelectual. Não exige resposta, mas traduz um pensamento, uma possibilidade, uma dúvida. No exemplo retirado de *Nos Jardins do Mar*, o rapaz constata a realidade da sua incapacidade: «Tinha braços e mãos, graciosas, mas de que lhe serviam?». É óbvio que a interrogação, sem resposta, é fruto de uma reflexão, que o leva a verificar a

inutilidade das suas mãos. Nos exemplos retirados de *Os Magos que não Chegaram a Belém*, a primeira interrogação traduz pensamentos em que está implícita uma asserção.

As exclamações dos dois primeiros exemplos traduzem emoção, espanto, alegria/tristeza e, por isso, estão ligadas directamente a conteúdos mais emotivos. Os exemplos apresentados são a melhor prova desta afirmação.

Fixemo-nos no último exemplo (*Os Magos que não Chegaram a Belém*). A oposição *Luz/trevas* é um tema recorrente na Bíblia, reaparecendo no Novo Testamento e tornando-se dominante no Evangelho de S. João. Além disso, esta interrogação retórica enquadra-se na filosofia subjacente aos contos de ideia. Como já referimos anteriormente, os contos de Luísa Dacosta implicam, na generalidade, uma visão filosófica da existência. Nestes contos, a Autora «oferece a síntese generalizada das observações que a vida lhe permitiu fazer acerca dos homens e do mundo».¹⁴⁶ A opção pela Luz traduz a realidade de que os homens muitas vezes preferem as trevas, isto é, criam laços de opressão que destrói a liberdade. As personagens dos contos com epígrafe – sobretudo estes – erguem-se em símbolos de liberdade. Como afirma o autor acima citado, «[o] contista utiliza-a, por assim dizer, naquilo que elas se prestam a caracterizar a ideia em pauta, colocando em segundo plano os demais ingredientes narrativos.»¹⁴⁷

▪ Vocabulário e expressões populares

A vivacidade dos diálogos e a ligação à linguagem quotidiana levam a escritora a usar vocábulos e expressões populares, que se revestem, por vezes, de um valor afectivo.

« – O teu homem tocou-te?

– Tocou-me?! Malhou-me como em centeio verde»

(*Teatrinho do Romão*, 1977)

À forma verbal «Tocou-me?!», com a dupla pontuação a acentuar os lados humorísticos, segue-se a forma verbal popular «Malhou-me», que ganha força por causa da comparação também popular: «como centeio verde».

¹⁴⁶ MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária*, 4ª ed., São Paulo, Edições Melhoramento, 1971, p.129.

¹⁴⁷ Idem, *ibidem*, p.129.

«Estamos quites!

- Quites, mas não desquitadas, querida estrelinha!»

(*Menina Coração de Pássaro*, 1978)

Este exemplo é curioso porque, além da repetição do vocábulo «Quites», é usado o adjectivo «desquitadas», palavra da mesma família. Além do efeito sonoro, o ritmo é muito interessante com uma cadência binária que se coaduna com o diálogo e se poderia mesmo transformar numa quadra:

Estamos quites!

Quites,

Mas não desquitadas,

Querida estrelinha

Nota-se a presença da fala popular que, muitas vezes, começa a resposta pela palavra final do interlocutor, como nas cantigas ao desafio.

Apresentamos ainda outros exemplos que comprovam a mesma tendência para a ligação do discurso ao falar do povo:

«um gole de sede» (*Os Magos que não Chegaram a Belém*, 1989)

« (...) um pote, um penico, (...); Todos os dias que Deus deitava ao mundo. – entre, entre, tiozinho (...); Aqueça-se, criatura de Deus!; (...) vossemecê; Deixa-me rir!; Hom'essa!; manadinha (...) côdea (...) naco de pão (...) migalhito; - Deus te dê muito que dar! Abençoada!»(“A felicidade não é o que temos, é o que somos” in *Lá vai uma ... Lá vão duas...*, 1993)

«Some-te vassoura! (...); olarilolé! (...); manducar» (*Robertices*, 1995)

A linguagem quotidiana está impregnada de assonâncias e consonâncias (“Tocou-me?! Malhou-me, quites ... quites”), o que provoca efeitos sonoros, reforçando as ideias. Outras palavras e expressões assumem carácter lúdico: “Hom'essa”, “Some-te, vassoura!”, “Olarilolé!”.

▪ Provérbios

André Jolles em *Formas Simples* estuda o provérbio, começando por analisar a definição apresentada por Seiler «Uma locução corrente na linguagem popular, fechada sobre si mesma e com uma tendência para o didactismo e a forma elevada». ¹⁴⁸ Em seguida, compara-a com uma outra anterior, dada pelo mesmo autor «O provérbio é uma locução corrente na linguagem popular, dotado de características didáticas e de uma forma que reflecte um tom mais elevado que o discurso comum»¹⁴⁹. Passa depois a analisar os três elementos comuns às duas definições: «1. o provérbio “é corrente na linguagem popular”; 2. é “uma locução”; 3. tem uma forma “elevada”». ¹⁵⁰ André Jolles conclui que o provérbio se enraiza na vida quotidiana, cristalizando conceitos fáceis de transmitir.

Eis alguns exemplos:

«Aprende, aprende que quem não tabuca de pau manduca! (*Teatrinho do Romão*, 1977);

«Ora pobrete, mas alegrete» (“*A felicidade não é o que temos, é o que somos*” in *Lá vai uma...Lá vão duas*, 1993);

«A palavras loucas, orelhas moucas» (“*De vilão a rei mandão*” in *Lá vai uma...Lá vão duas*, 1993);

«Barriga cheia, pé dormente» (idem)

«Palavra de rei não volta atrás» (idem)

Os provérbios são a voz da experiência, a voz da sabedoria popular. São máximas expressas em poucas palavras. Nos exemplos seleccionados, notam-se estas características e ainda a presença da rima, que ajuda à memorização. Nota-se ainda a ausência do artigo definido, ausência que se justifica pelo carácter universalizante dos provérbios. Em muitos, a omissão do verbo favorece a concisão do discurso e a ênfase das ideias.

Adriana Baptista diz-nos, acerca dos provérbios, que «a sua magia não é alheia ao facto de serem originários de uma tradição da oralidade. Dela recuperam uma forte melodia encantatória, “Março, Marçagão, manhã de Inverno, tarde de Verão”, feita de ritmos breves corporalizados em estruturas frásicas paralelas e/ou antitéticas, em rimas

¹⁴⁸ JOLLES, André, *Formas Simples*, São Paulo, Editora Cultrix, 1930, p. 128.

¹⁴⁹ Idem, ibidem, p. 129.

¹⁵⁰ Idem, ibidem, p.129.

internas e emparelhadas e em trocadilhos verbais. Estes são ajudados por múltiplas elipses que tornam o texto rápido, deslizante até. “Por São Tomé, todo o tempo noite é.” Este ritmo faz os provérbios, frequentemente, impositivos e a sua apreensão quase caústica, célere e inelutável. Recolher e registar, por escrito, este fluxo da oralidade não é de modo nenhum uma sequência inevitável decorrente do facto de serem ditos e ouvidos. Nesta dupla dimensão os provérbios estão irremediavelmente sujeitos à fugacidade e à mudança e assim sobreviveram durante muito tempo. Capazes de estruturar uma interacção momentânea, investem-na de uma força locutória que não precisa de ser conquistada por quem os usa, antes, porém, advém do simples facto destes fazerem parte de uma memória colectiva e de não serem produções, mas tão-só reproduções individuais». ¹⁵¹

▪ Quadras populares

Ainda dentro da tendência para a oralidade, para a captação da realidade quotidiana e da sabedoria popular, Luísa Dacosta apresenta na sua obra, quadras estruturadas ao modo popular, por vezes dialogadas.

« – Ó Romão! Romão! Já dormes?
– Ainda não ...
– Emprestas-me um tostão?
– Já durmo, já durmo.» (*Teatrinho do Romão, 1977*);

«E mais uma estrela
que na roda entrou.
Deixai-a bailar
qu'inda não bailou» (*História com Recadinho, 1986*);

« – Ai fita, fita!
ai pente, pente!
da minha amada
que está doente...» (*Sonhos na Palma da Mão, 1990*);

¹⁵¹ SANTOS, Maria Alice Moreira dos (compilação de), artigo de Adriana Baptista, in *Dicionário de Provérbios, Adágios, Ditados, Máximas, Aforismos e Frases Feitas*, Porto, Porto Editora, 2000, p.10.

«Lá vai uma, lá vão duas,
três pombinhas a voar.
Uma é minha, outra é tua,
outra de quem a apanhar.» (*Lá vai uma ... Lá vão duas*, 1993);

«Ai, todo me requebro,
ai, ai, ai, todo me meneio,
ai, ai, ai como estou moído!
Ai, ai, sinto-me pandeiro» (*Robertices*, 1995)

▪ Axiomas

O conto de ideia como refere Massaud Moisés, é aquele que, como já referimos, «[i]mplicando uma visão profunda, e mesmo filosófica da existência», permite ao escritor «oferece[r] a síntese generalizada das observações que a vida lhe permitiu fazer acerca dos homens e do mundo».¹⁵²

Não é pois de admirar que a escritora recorra a frases sentenciosas, ilustrativas de uma intuição popular e de uma sabedoria que atravessa os séculos, frases registadas em construções lapidares, como:

«O sofrimento faz frio» (*O Elefante Cor de Rosa*, 1974)

«A solidão é difícil de suportar.» (idem)

«Só nos ensina e ajuda não quem nos faz o serviço, mas quem nos obriga a fazê-lo» (*Teatrinho do Romão*, 1977)

«O fogo da amizade é mais forte do que o dos vulcões» (*A Menina Coração de Pássaro*, 1978)

«Os sonhos não envelhecem» (*Nos Jardins do Mar*, 1980)

«Deus seja louvado» (*História com Recadinho*, 1986);

«A felicidade não é o que temos, é o que somos» (*Lá vai uma ...Lá vão duas...*, 1993)

¹⁵² MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária*, 4ª ed., São Paulo, Edições Melhoramento, 1971, p. 129.

Carlos Reis chama a atenção para a importância do discurso abstracto.

Efectivamente as frases axiomáticas são suportadas pelo chamado discurso abstracto, que aponta reflexões gerais, tendo como suporte verbal o presente do indicativo, que confere ao discurso um carácter intemporal e é marcado por um número significativo de palavras abstractas. O discurso abstracto, afirma Carlos Reis, «caracteriza-se pelo emprego insistente de reflexões gerais que enunciam uma verdade fora de qualquer referência espacial ou temporal». E continua «é ainda através do discurso abstracto que se delineiam as generalizações adequadas a referências marcadamente ideológicas, quando se trata de “naturalizar” uma visão do mundo particular».¹⁵³

Se quiséssemos fazer um comentário a estas frases sentenciosas, (embora, por vezes, seja sensível a posição subjectiva da narradora) poderíamos resumi-las nas duas que consideramos polarizadoras: “Os sonhos não envelhecem” e “A felicidade não é o que temos, é o que somos”.

Com efeito, como já notámos, o sonho é uma etapa que se destaca nestes contos como necessária à liberdade. Quem perdeu a dimensão do sonho, da utopia, de certo modo já se pode considerar velho. Ao contrário, quem tem a capacidade de sonhar não se deixa corroer pela idade, é sempre jovem.

Mas o sonho, a utopia, a insatisfação têm de estar ao serviço do *ser* e não do *ter*. Luísa Dacosta sabe bem como, no nosso tempo, os valores se inverteram e como é necessário preparar um outro mundo; é preciso que as crianças sejam preparadas quer para enfrentar este mundo materialista quer para serem agentes de transformação.

¹⁵³ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1990, pp. 344-345.

7. A Arte da Escrita

a) A predilecção pela descrição

Os contos são narrativas curtas em que o conflito deve caminhar, rápida e linearmente, para o desenlace. Nesse sentido, as pausas descritivas são reduzidas, pois «o ritmo (...), por acelerado, infenso às pausas e só afeiçoado ao dinamismo correspondente à pressa com que, na vida, se montam os dramas, não permite maior detença na descrição».¹⁵⁴

Contrariando esta norma, Luísa Dacosta confessa, numa entrevista que deu ao Diário de Notícias, que tem uma predilecção especial pela descrição e justifica a sua opção desta forma:

«Tenho uma predilecção pela **descrição**, mais do que pela narração, por uma razão simples, que é o **meu apego à palavra**. A nossa língua é especial. Tem um verbo para a eternidade, o **ser**, e outro para o tempo que corre, o **estar**. Ora, a única forma de parar o tempo é a **descrição**. De certa maneira, é voltar ao tempo mítico do «era uma vez». Por alguma razão, os contos começam assim, porque aí o tempo não corre, é o tempo da **eternidade**, do **mito**.»¹⁵⁵

Neste excerto, algumas afirmações são dignas de destaque.

A Autora justifica a preferência pela descrição por causa do seu “apego à palavra”. Esta expressão parece-nos querer significar uma atenção especial que lhe concede em momentos que lhe permitam, velada ou abertamente, projectar a sua subjectividade.

Sendo a descrição uma pausa ou suspensão no tempo da história, tem o narrador, como entidade enunciativa, mais espaço para manifestar a sua subjectividade. Liberto da “ditadura” da acção, o narrador está mais disponível a revelar-se no enunciado, ex-

¹⁵⁴ MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária*, 4ª ed., São Paulo, Edições Melhoramento, 1971, p. 120.

¹⁵⁵ MADAÍL, Fernando, entrevista a Luísa Dacosta in DN 5/6/2002 (destacados nossos).

primindo juízos de valor, nomeadamente através de frases que enunciam axiomas e prestando atenção especial às capacidades da linguagem figurativa.

Mas este “apego à palavra” subordina-o a Autora ao “ser”, como “tempo de eternidade”, em oposição ao “estar” como “tempo que corre”. Esta distinção é muito importante.

Os seus contos, *contos de ideia*, estão direccionados para a libertação das contingências do tempo, factor de erosão e destruição. É ao encontro do “ser” que vai a sua mensagem.

Provocando a imobilização do tempo, a descrição é a imagem da eternidade, do que não passa. E o que não passa é o ser. Por isso, o seu lema «no sonho, a liberdade...» não é mais do que um forte apelo à construção do ser, orientada para leitores que ainda estão numa fase de crescimento e amadurecimento. Construído o ser, podem ser enfrentadas com êxito as contingências do “estar”.

Nos seus contos, e do lado do “estar”, encontram-se os elementos do devir, as peripécias da acção, que não são mais do que degraus para o “ser”. Do lado do “ser” erguem-se as pausas descritivas, com todos os elementos que remetem para uma realização, para uma plenitude.

Como referimos no capítulo dedicado ao Mito, a palavra de Luísa Dacosta é o *Logos*, a sabedoria que deseja criar o espaço de liberdade nos seus potenciais leitores. É a palavra criadora.

Melhor do que discorrer sobre o “apego à palavra” é ver como este se realiza. Consideremos o seguinte extracto de *A Menina Coração de Pássaro* (1978):

«Ao outro dia, mal se levantou, pôs-se em campo e, depois de buscas aturadas por cantos e recantos, encontrou uma peninha **fofa** dum chapéu de palhaço e um feixe de hastes **longas** que dormiam num **antigo** baú. Misturada a peninha **arfada**, sopro de respiração **verde** e **musguenta**, às hastes **flexíveis**, como ervas **tenras** de primavera, mas dum vermelho **palpitante** e **sanguíneo**, o efeito era surpreendente! Tinha o que precisava.

Com muito cuidado, a menina tirou do ninho o seu protegido e com fita **adesiva**, colou-lhe o **novo** e **sumptuoso** rabo.»¹⁵⁶

A descrição é aqui predominante, corroborando as afirmações de Luísa Dacosta na citada entrevista. Analisemos os elementos mais significativos que a suportam.

São utilizados vários **adjectivos** de dois tipos: aqueles cujo sentido é denotativo, e, por isso, se limitam a cumprir a função de caracterizar os nomes a que se ligam: “atu-radas”, “longas”, “antigo”, “flexíveis”, “tenras”, “adesiva”, “surpreendente”, “novo”; e os que, dotados de forte expressividade, não só caracterizam os nomes como lhe acrescentam sentidos novos: “fofa”, “arfada”, “verde”, “musguenta”, “palpitante”, “sanguíneo”, “sumptuoso”.

“Fofa” e “arfada” (particípio passado, também designado adjectivo verbal, pois «exprime apenas o estado, sem estabelecer nenhuma relação temporal»¹⁵⁷, são adjectivos que deixam antever a possibilidade que a “peninha” (= a menina) tem de voar, por causa da sensação de leveza que evocam e pela vibração onírica, ligada à leveza do sonho. No segundo adjectivo verbal vê-se realizada a figura da hipálage já que são transpostas para o objecto (a peninha) as intenções da menina (voar).

“Verde” e “musguenta” são adjectivos dotados de grande expressividade. O primeiro, além de designar a cor, transfere para o nome “pena” a carga semântica da esperança, devido ao simbolismo desta cor. Assim, vai-se confirmando o que já se indiciara com os adjectivos “fofa” e “arfada”: é possível o sonho, e a realidade contemplada faz ponte para o sonho. Interessante é, pois, verificar o modo como se opera a transferência da realidade para o sonho.

O segundo adjectivo (“musguenta”) está ligado à realidade estática, duradoura, pois só se forma musgo quando, por exemplo, a água fica depositada muito tempo numa superfície, o que evidencia o constante desejo da peninha (=menina) de sonhar (voar).

“Palpitante” e “sanguíneo” continuam a linha da expressividade. A mudança da cor (“vermelho”) vem acrescentar um novo sentido: o da vida e da excitação. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant afirmam: «O vermelho vivo, diurno, solar, centrífugo, incita à acção, ele é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventu-

¹⁵⁶ DACOSTA, Luísa, *A Menina Coração de Pássaro*, Porto, Figueirinhas, 1978, p. 8 (destacados nossos).

¹⁵⁷ CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 9ª ed., Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1992, p. 493.

de, de saúde, de riqueza».¹⁵⁸ Assim, torna-se muito mais forte e irresistível o apelo do sonho. A “peninha” personificada, palpita, sente a corrente de “sangue” ou de vida que a lança na morada do sonho. É o que afirma Philippe Hamon, quando escreve que a descrição pode introduzir «um anúncio [...] para o desenrolar da acção»¹⁵⁹. Neste caso, um anúncio da transferência da realidade para o sonho.

Os diversos adjectivos traduzem sensações de vária natureza: “fofa” = sensação táctil; “arfada” = sensação auditiva; “verde”, “musguenta” e “sanguíneo” = sensações visuais. Esta verificação reforça a tendência para um discurso sensitivo nos momentos descritivos.

Não admira a conclusão: “o efeito era surpreendente! Tinha o que precisava”. Finalmente, o adjectivo “sumptuoso”, que caracteriza o nome “rabo”, acentua a admiração da menina e a sua suprema alegria.

Há nesta descrição o **substantivo no grau diminutivo** “peninha”. Ora, é frequente na linguagem de Luísa Dacosta o uso de substantivos diminutivos, como podemos comprovar no quadro seguinte:

Obras	Substantivos
<i>O Príncipe que Guardava Ovelhas</i> , 1970	«arquinho», «seixinhos», «coraçõzinho», «joaninhas», «bichinhos», «palhinha», «risinho», «coroazinha», «ventinho», «princepezinho»
<i>O Elefante Cor de Rosa</i> , 1974	«elefantezinhos», «rabinhos», «ventinho», «balõezinhos», «cometazinho»
<i>A Menina Coração de Pássaro</i> , 1978	«biquinho», «peninha», «cantinho», «estrelinha», «olhinhos», «irmãzinha», «rabinho», «vozinha», «coraçõzinho», «espelhinho»
<i>Nos Jardins do Mar</i> , 1980	«ondinhas», «barulhinho», «jardinzinhos», «nuvenzinhas», «lequezinho», «rapazinho»
<i>História com Recadinho</i> , 1986	«bruxinha», «vassourinha», «biquinhas», «florinhas», «cabecinha», «capinha», «mãozinha»
<i>Os Magos que não Chegaram a Belém</i> , 1989	«burrinho», «pastorzinhos», «coroazinhas», «boquinha»
<i>Sonhos na Palma da Mão</i> , 1990	«raminho», «cestinho», «telhadinho», «olhinhos», «passinhos», «passarinho», «papinho», «cabecinha», «rabinho», «raminhos», «corpinho», «colarinho», «botãozinho», «samovarzinho», «balõezinhos», «tarefinhas», «criadinha», «casinha», «retalhinho», «corpinho»
<i>Lá vai uma ...Lá vão duas...</i> , 1993	«chouricinho», «buraquinho», «retalhinho», «cabrinha», «tiozinho», «caldinho», «manadinha», «migalhito», «figueirinhas»

¹⁵⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 686.

¹⁵⁹ HAMON, Philippe, *Categorias da Narrativa*, «O Que É Uma Descrição», in *Colecção Práticas de Leitura*, dirigida por Maria Alzira Seixo, 2ª ed., Lisboa, Arcádia, s/d, p. 81.

O uso do diminutivo justifica-se por várias razões. Segundo Sílvia Skorge: «O emprego dos sufixos diminutivos indica ao leitor ou interlocutor que aquele que fala ou escreve põe a linguagem afectiva no primeiro plano. Não quer comunicar ideias ou reflexões, resultantes de profunda meditação, mas o que quer é exprimir, de modo espontâneo e impulsivo, o que sente, o que o comove ou impressiona – quer seja carinho, saudade, desejo, prazer, quer, digamos, um impulso negativo: troça, desprezo, ofensa. Assim se encontra no sufixo diminutivo um meio estilístico que elide a objectividade sóbria e a severidade da linguagem, tornando-a mais flexível e amável».¹⁶⁰

Os aspectos eventualmente negativos são superados pelos positivos. Assim, a narradora manifesta muito carinho e amizade em relação às personagens que, exceptuando as bruxas más, são todas benéficas. Geram-se laços de empatia e a linguagem que os manifesta torna-se, de facto, subjectiva. A narradora anuncia-se no enunciado. Esta é uma das razões do uso dos sufixos diminutivos.

Todavia, há um outro motivo, que se prende com a identidade do narratário nunca participante na acção e, por isso, extradiegético. Esta linguagem, que não pode ser desligada do facto de a maior parte das personagens serem crianças, revela que o destinatário da mensagem é a criança, cuja imaginação pode e deve ser estimulada. É esta que é tratada habitualmente com diminutivos, é esta que mais precisa de afecto, é esta que é preciso ajudar a crescer pelo sonho.

E, a propósito do substantivo, podemos afirmar que são frequentes os abstractos que actualizam três campos semânticos:

- **a solidão:** “tristeza”; “saudade”; “silêncio”, “sofrimento”; “dor”; “morte”.
- **o sonho:** “esperança”; “desejo”; “imaginação”; “fantasia”, “ansiedade”.
- **a liberdade:** “alegria”; “felicidade”; “contentamento”; “amizade”.

São afinal o suporte lexemático do percurso que analisámos no capítulo intitulado, «A Temática».

O único tempo verbal utilizado é o **pretérito imperfeito do indicativo**: “dormiam”, “era”, “tinha”, “precisava”. O que interessa relativamente a este tempo é o **aspecto durativo**, que se opõe ao **aspecto pontual** do pretérito perfeito, com o qual entra em oposição. Com efeito, o pretérito perfeito «indica uma acção que se produziu em certo

¹⁶⁰ CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 9ª ed., Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1992, p.199.

momento do passado» e é «denotador de uma acção completamente concluída».¹⁶¹ É o que se verifica em “se levantou”, “encontrou”, “colou-lhe”.

Em sentido oposto, o pretérito imperfeito «exprime a acção durativa».¹⁶² Dos verbos no imperfeito, o mais expressivo e importante é “dormiam”, que sugere a felicidade ideal que se prolonga: a imagem duma felicidade ideal, duradoura. Esta imagem surge, porque a “peninha” está misturada com as “hastes flexíveis”.

O **discurso figurativo** também desempenha um papel importante. O recurso à **animização**, presente na expressão “a peninha arfada, sopro de respiração verde e musguenta”, confere movimento à “peninha”, o qual deixa antever a agitação do voo.

No enunciado “hastes flexíveis, como ervas tenras de primavera”, verifica-se que **comparar** “hastes” a “ervas tenras da primavera” é transportar para o substantivo “hastes” o viço das “ervas tenras” e o significado renovador da primavera: recomeço da vida, alegria, felicidade, amor.

A metáfora está presente no aposto “sopro de respiração verde e musguenta”. O lexema “sopro” desloca o sentido de uma dimensão denotativa para uma dimensão figurada: a leveza do sonho, já destacada na análise dos adjectivos. É assim novamente destacada a transposição da realidade para o sonho.

Cremos que este pequeno excerto demonstra a validade das afirmações de Luísa Dacosta, quando se coloca do lado da descrição e do lado do “ser”. As múltiplas sensações (visuais, cromáticas, tácteis e olfactivas), os múltiplos sentidos que se desprendem da expressividade de certos vocábulos, a atmosfera de agitação e alegria, tudo isto se conjuga para realizar a harmonia, a plenitude, a perfeição, que, imobilizando o tempo nos transporta para a eternidade do ser. E tudo isto justifica o “apego à palavra”, tão do agrado da Autora.

b) O esbatimento da fronteira entre a prosa e a poesia

O «apego à palavra» levou Luísa Dacosta à escrita de pequenas narrativas em que as fronteiras entre a prosa e a poesia se diluem ou se tornam permeáveis. A sua obra infanto-juvenil apresenta «uma prosa que explora os valores conotativos das palavras e as virtualidades rítmicas, (...) uma prosa imaginosa, em que se multiplicam as chamadas

¹⁶¹ Idem, *ibidem*, pp. 453-454.

¹⁶² Idem, *ibidem*, p. 455.

«figuras de estilo».¹⁶³ Essa prosa caracteriza-se por «uma linguagem de acentuado conteúdo lírico, repleta de imagens, marcadamente ritmada, em que a sonoridade musical é tão importante, no seu poder sugestivo, quanto a palavra em si».¹⁶⁴

Há, efectivamente, procedimentos expressivos que esbatem as fronteiras entre prosa e poesia. São eles o ritmo, as sonoridades expressivas, as imagens e as metáforas. É um tratamento específico da linguagem, que utiliza processos próximos da poesia.

Atentemos nos excertos que a seguir se transcrevem.

Excerto A

«Ali estava para cumprir a sua promessa. Então, a uma velocidade que pareceu vertiginosa ao rapaz, começaram a descer os abismos azuis. Planícies infindáveis acompanhavam a curva da terra. Filas cerradas de picos formavam cadeias de montanhas maiores do que as que existiam acima do nível do mar. Rochas trabalhadas pelas águas, semelhantes a catedrais, erguiam-se majestosas nos seus flancos, abruptos, velhas de milhares de anos, musguntas de líquenes rosa, azul, turquesa, assalmonados. Correntes plácidas, deslocando-se, lentamente, levantavam nuvenzinhas de areia fina que voltavam a cair, chuva dourada, sobre os jardins submersos, onde brincavam peixes-balões, peixes-luas. Um deslumbramento!

Como bolhas, felizes, a sereia e o seu companheiro subiam à tona d'água para o rapaz respirar.

– É maravilhoso o teu mundo – não se cansava de repetir, pois não encontrava palavras à medida da sua felicidade.

E a sereia ria, por vê-lo tão encantado e feliz.

De novo, voltaram a mergulhar. Passaram renques de coral, azuis-cinza, vermelhos-guelra, brancos-ramagens de sal petrificado. Ali, os cavalos marinhos com o leque-

¹⁶³ COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura*, Vol. II, 3ªed., Porto, Figueirinhas, 1983, p. 871.

¹⁶⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 873.

zinho, aberto, das suas barbatanas dorsais, exercitavam um estranho giroflé para a frente e para trás, para cima e para baixo, como puxados por elásticos invisíveis. As lesmas do mar sem concha, pareciam farrapos de algas, flutuando. E a beleza das anémonas a despetalarem-se com o movimento das águas? Eram como flores de sonho. Umas de pétalas carnudas lembravam chorina, outras longas e filamentosas, estranhas actínias não da cor do fogo como as dos jardins da terra, mas azuis e translúcidas de luar coalhado».

Nos Jardins do Mar, 1980

A curta frase introdutória, iniciada pelo deíctico espacial «Ali», seguida do imperfeito do indicativo (estava), assinala a pontualidade da sereia e a sua alegria. A anteposição do advérbio de lugar «Ali» faz com que a acentuação dominante recaia sobre a forma verbal «estava», que indica a disponibilidade para realizar a acção subsequente. Gera-se um segmento rítmico ternário: «**Ali estAva/ para cumprIr/ a sua promEssa.**» A alegria torna-se visível na assonância das vogais abertas /a/ e /e/ (estava, promessa), que dominam a sonoridade da frase, pela sua colocação no início e no fim desta.

Inicia-se, então, o primeiro momento do texto: o primeiro mergulho ao fundo do mar. A viagem realiza-se a uma velocidade que surpreende o rapaz: «[...] a uma velocidade que pareceu vertiginosa ao rapaz».

O discurso modalizante (“pareceu”) justifica-se na medida em que traduz os limites de conhecimento do narrador, pois não é ele, mas a personagem que está a fazer a viagem.

A velocidade é sugerida pelo adjectivo «vertiginosa», que tem a função de **epíteto predicativo**, devido ao seu nexos verbal. Assim, «[a]vulta, desde logo, que o intermediário verbal faz participar a predicação das significações modal, temporal e aspectual por ele veiculadas. Por outro lado, e também imediatamente, o adjectivo surge como termo integrante do predicado que se enuncia do sujeito da frase. Por este facto, o adjectivo é na predicação guindado a um estatuto de particular saliência e relevância, por se constituir em termo integrante de um segmento imprescindível para a boa formação dessa

unidade básica».¹⁶⁵ Celso Cunha e Lindley Cintra chamam a este adjectivo **predicativo nominal**, porque funciona como um caracterizador do nome.¹⁶⁶ O verbo «parecer», verbo **modal**, que realiza o registo do **discurso modalizante**, sublinha a inverossimilhança da situação, pois o rapaz não estava habituado a tais velocidades.

Na primeira descida, o(a) narrador(a) destaca quatro elementos descritivos, cuja análise apresentamos de seguida.

– «Planícies infindáveis acompanhavam a curva da terra.» As «Planícies» seguem o desenho da terra, pondo em evidência o sema da lateralidade e do infinito. A lateralidade é sugerida pelo alargamento das planícies até à curva da terra. O infinito é expresso pelo adjectivo “infindáveis”. A alegria e a admiração do rapaz estão sugeridos pela assonância das vogais abertas /a/ e /e/. A infinitização do espaço é reforçada pelo deslumbramento do rapaz.

– «Filas de picos formavam cadeias de montanhas maiores do que as que existiam acima do nível do mar.» Já no exemplo anterior era notória a ausência do artigo definido em «Planícies infindáveis», mas neste segundo exemplo é ainda mais acentuada essa ausência, porque todos os nomes dos elementos espaciais e vegetais visualizados pelo rapaz aparecem sem o determinante definido. Rodrigues Lapa afirma que «[c]omo os nomes se referem sobretudo à essência, à qualidade dos seres nomeados, a série de substantivos sem artigo produz em nós certo choque afectivo.»¹⁶⁷ Assiste-se, na verdade, ao acréscimo do espanto da personagem perante a realidade, espanto que se repercute no leitor: «Filas cerradas de picos», aos olhos do rapaz e do leitor, geram o clima afectivo de que fala Rodrigues Lapa. A infinitização da dimensão espacial continua a marcar o enunciado, agora sobretudo na sua dimensão vertical: «picos», «cadeias de montanhas», «acima do nível do mar».

– «Rochas trabalhadas pelas águas, semelhantes a catedrais, erguiam-se majestosas nos seus flancos, abruptos, velhas de milhares de anos, musguntas de líquenes rosa, azul, turquesa, assalmonados.»

É visível o carácter gradativo do enunciado descritivo que de elemento para elemento intensifica a ideia da grandeza arquitectónica da paisagem marítima. O(a) narrador(a) deixa transparecer uma subjectividade crescente, que traduz o seu entusiasmo.

¹⁶⁵ FONSECA, Joaquim, *Aspectos da Sintaxe do Adjectivo em Português*, in Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Línguas e Literaturas – 2ª série, vol VI, 1989, p. 50.

¹⁶⁶ CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 9ª ed., Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1992, p. 138.

¹⁶⁷ LAPA, Manuel Rodrigues, *Estilística da Língua Portuguesa*, Lisboa, Seara Nova, 1973, p. 113.

Agora, é posto em evidência o trabalho artístico da natureza. Este segmento descritivo sugere que o(a) narrador(a) parece seguir uma óptica escultórica e arquitectónica, ao comparar as rochas a «catedrais majestosas», de que destaca os flancos, tal como acontece nos grandiosos monumentos góticos e nas telas policromadas. A comparação (semelhantes a catedrais) contém conotações religiosas. Com efeito, o fundo do mar é um espaço sagrado, porque é habitado por uma sereia, ser mitológico com poderes maravilhosos. É sagrado porque a água é «fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência»¹⁶⁸; é ainda sagrado porque, neste conto, o rapaz é salvo da morte pela intervenção milagrosa da sereia. O uso do discurso **valorativo** («erguiam-se majestosas») mostra a posição assumida pelo(a) narrador(a) que manifesta a sua subjectividade no modo como expressa a admiração por tão grandiosas e belas «catedrais». A própria forma verbal “erguiam-se” parece conter uma leve **animização**, que desenha um movimento ascensional, o que não deixa de estar de acordo com o movimento que anima o mar. Aliás, a pontuação utilizada neste período, criando vários segmentos e várias pausas, parece sugerir a ondulação das águas que trabalham as rochas.

A subjectividade que se instala a diversos níveis discursivos, já por nós analisados, a assonância e a cadência com que são apresentados os elementos do discurso contribuem para que as fronteiras da prosa e da poesia se esbatam.

– «Correntes plácidas, deslocando-se, lentamente, levantavam nuvenzinhas de areia fina que voltavam a cair, chuva dourada, sobre os jardins submersos, onde brincavam peixes-balões, peixes-luas. Um deslumbramento!»

Neste quarto exemplo descritivo, o(a) narrador(a) salienta a paz e a felicidade na placidez das correntes e na brincadeira dos peixes. O diminutivo «nuvenzinhas» acentua a dimensão afectiva do discurso que se combina com o tratamento metafórico do mesmo: as “nuvenzinhas” são de «areia fina», a qual é comparada a uma «chuva dourada» que se derrama sobre os «jardins submersos».

Não admira que o rapaz exclame repetidas vezes, quando sobe para respirar: «É maravilhoso o teu mundo.» Não admira que o(a) narrador(a) se sinta levado(a) a prolongar o tempo da descrição. Por isso, deixa que os protagonistas venham à superfície para que, logo a seguir, mergulhem de novo, arrastando o leitor/ouvinte para esse mundo admirável.

E os protagonistas voltam a mergulhar.

Na segunda descida ao fundo do mar, se considerarmos os elementos descritos,

¹⁶⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, ob. cit., p. 41.

vemos que eles compõem um quadro policromo. O visualismo intenso é dado pelas nuvens de cores dos «renques de coral»: «azuis-cinza», «vermelhos-guelra», «brancos-ramagens de sal petrificado»; depois, pelo movimento dos «cavalos marinhos», executando uma estranha dança com o «lequezinho das suas barbatanas dorsais». O substantivo diminutivo «lequezinho» volta a conferir ao discurso a dimensão afectiva que se combina com a animização e proporciona um espectáculo de dança movimentada. A seguir, «as lesmas do mar» são comparadas a «farrapos de algas», extremamente leves, «flutuando». Este gerúndio, de aspecto inacabado, exprime a ideia de uma acção durativa, que não se conclui no próprio texto e confirma a sensação de leveza, já anteriormente transmitida pela comparação. A repetição da vogal /u/ repercute, na cadeia melódica, a sensação de um deslizar suave, enquanto as vogais nasais aliteradas /â/, /ê/, /ô/ sugerem um movimento ondulante e contínuo. Finalmente, temos “as anémonas. Desta vez, o(a) narrador(a) inicia a descrição por uma interrogação, criando a expectativa quanto ao que de mais belo pode ainda acontecer: belo sugerido pelo verbo «despetalarem-se», de sentido metafórico, que produz a imagem semelhante à do fogo de artifício, quando os raios policromados caem sobre a terra. Por isso, não admira que as «anémonas» sejam comparadas a «flores de sonho».

O sintagma preposicional consegue idealizar as anémonas/flores, ao ponto de nos deixar a impressão de que o(a) narrador(a) se sente extasiado(a) por este elemento descritivo, visando suscitar a empatia do leitor. E para que a imagem fique bem gravada na sua retina, o(a) narrador(a) descreve com minúcia dois tipos de anémonas: as mais pequenas, de «pétalas curtas e carnudas», sendo de notar a dupla adjectivação, com repetição do som /u/, precisa e adequada; a força da imaginação é convidada a associar estas anémonas a plantas ornamentais, como a “chorina”. As anémonas maiores são caracterizadas novamente com a dupla adjectivação «longas e filamentosas.» A dimensão destas anémonas é sugerida pela repetição dos sons nasais /õ/ e /ê/, o primeiro em sílaba tónica, o que prolonga a duração desse som, apontando, por sua vez, a extensão destes elementos.

Desta vez, a imaginação do(a) narrador(a) destaca os múltiplos tentáculos de um azul perfeito, para as distinguir das actínias terrestres.

O espectáculo visual prossegue com a *passerelle* dos animais. Cremos, todavia, não ser necessário continuar numa análise tão minuciosa, pois só há uma palavra capaz de caracterizar esta majestosa descrição: deslumbramento. É certo que as crianças poderão manifestar alguma dificuldade em entender parte do vocabulário da flora marítima.

ma utilizado pela escritora, mas também é certo que a magia da palavra tem por si só o condão de lhes reter a atenção. É tal a música das palavras e a minúcia descritiva, é tal a captação de pormenores que, por vezes, cremos estar perante uma bela partitura em que múltiplas e variadas notas musicais confluem para uma sinfonia de palavras. É a magia da prosa poética que, como a música de Orfeu ou a lira de Anfião, faz o milagre de construir um mundo outro: o mundo da harmonia, da liberdade. Enfim, o mundo do sonho.

Excerto B

«Que claridade, dourada e quente! E como o céu era vasto! Saltava de nuvem para nuvem como se saltasse poldras de um imenso rio azul. E de nuvem em nuvem foi-se aproximando da Terra. Era impossível acreditar que houvesse tantos brilhos, tantas cores e tantos perfumes! As árvores entregavam ao vento as suas ramagens e o coração mexe-mexe dos choupos branqueverdejava. A oliveira da serra noivava-se de flores. Os castanheiros começavam a acender as candeias. Enrubesciam as pinhas dos cocorutos, nas cerdeiras. Os miosótis bordejavam as fontes, que cantavam pelas suas biquinhas. E córregos d'água penteavam ervas, longamente. Por toda a parte havia milagres nascidos para murchar: o estrelado de florinhas frágeis, róseas, azuis, de cabecinhas penugentas, acinzadas, papoilas, pampilo, soajo, umbelas brancas, amarelas, dedaleiras roxas com as suas campainhas em filas, colegiais e cabisbaixas, madressilvas que perfumavam. Ouviam-se pios, trilos e os gaios desdobravam a festa azul das suas asas, entre os pinheiros. Abelhas, açodadas, no festim dos pólenes, bebiam em corolas cetinosas e cruzavam a transparência das asas das libélulas – enquanto lagartixas, ondulantes, rabiavam ao sol. Ao pé dos tufos das giestas, o tojo, envolto nos sudários das teias de aranha, lucilava em gotículas de orvalho.»

História com Recadinho, 1986

Neste conto, como já foi dito, a bruxinha decidiu abandonar as companheiras que só faziam maldades aos homens e partiu sozinha para outro mundo. Adormeceu cansada numa nuvem fofa, ao lado da vassourinha. Quando acordou, nem queria acreditar no que via. O(a) narrador(a) inicia uma admirável descrição por duas frases exclamativas: «Que claridade dourada e quente! E como o céu era vasto!»

Notemos a expressividade da dupla adjectivação: «dourada» e «quente». Em primeiro lugar, encontramos a **sinestesia** que resulta do cruzamento de uma sensação visual (claridade) com uma sensação térmica (quente), recorrendo, ao mesmo tempo, a narradora a registos do discurso **valorativo** (os adjectivos) e do discurso **figurado**, pedidos por «uma postura particular do emissor, a qual condiciona indelevelmente a constituição da mensagem»,¹⁶⁹ e que exprime, neste caso, a adesão afectiva e efectiva do(a) narrador(a) à personagem.

O recurso à frase exclamativa, o uso de lexemas de valor positivo, a assonância da vogal aberta /a/, a presença do imperfeito do indicativo, tudo se conjuga para produzir a impressão de uma alegria única num espaço de sonho.

A bruxinha «[s]altava de nuvem para nuvem como se saltasse poldras de um imenso rio azul.» Assim, salientam-se os poderes maravilhosos da personagem e o enunciado torna-se poético. Além da repetição de vocábulos como “saltava”, “nuvem”, “rio”, que facilmente evidencia o movimento saltitante, e do uso do imperfeito verbal com valor iterativo, encontramos uma comparação expressiva, aliada à metáfora. As «nuvens» são como «poldras» e o céu é «um imenso rio azul». Que mais se pode dizer da fantasia do(a) narrador(a)? As “poldras” são éguas pequenas, muito ágeis, pela sua leveza e vitalidade, apontando para a suavidade da marcha efectuada pela bruxa no espaço. Mas as “poldras” são “de um imenso rio azul”, não são da terra. Que fantasia! Transformar, através de metáforas, as nuvens em poldras e o céu num “imenso rio azul”! A uma bruxa boa corresponde um espaço de sonho.

A confinação do espaço onde actuavam as bruxas más desaparece para dar lugar à imensidão dum céu, a conotar uma imensa felicidade, que se casa perfeitamente com a bondade desta personagem. É como que uma recompensa pelo sacrifício de ter de abandonar as outras e caminhar sozinha, num grande esforço. Poderemos descortinar a ideologia da Autora a denunciar o mal e a elogiar o bem.

Ao ritmo pausado das frases exclamativas, sucede o ritmo vivo do enunciado, que representa os saltos da bruxinha de nuvem para nuvem.

¹⁶⁹ REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Livraria Almedina, 1978, p. 367.

No início da descrição da descida da bruxinha, o narrador(a) usa a conjugação perifrástica: «foi-se aproximando», que indica o carácter progressivo do seu movimento, a sugerir em simultâneo um certo receio e admiração pelo que lhe era dado observar: «tantos brilhos, tantas cores e tantos perfumes». A reiteração do determinante demonstrativo prenuncia que vamos ter uma descrição ampla e totalizante.

O(a) narrador(a) apresenta as árvores personificadas: «As árvores entregavam ao vento as suas ramagens e o coração mexe-mexe dos choupos branqueverdejava.» As árvores como que recebiam o seu noivo, o vento, abandonando-se a ele. O(a) narrador(a) hiperboliza essa atmosfera, destacando o «coração mexe-mexe dos choupos». A criação da palavra composta por justaposição «mexe-mexe» traduz expressivamente o movimento do coração que, feliz, bate mais apressado. Não terá sido casual a escolha dos «choupos», cujas folhas têm duas cores: uma clara e outra escura. Esta escolha proporcionou à narradora o uso do neologismo «branqueverdejava», verbo que produz uma sensação visual e que é formado pelo processo de derivação parassintética. A Autora fundiu dois verbos num só, criando um neologismo: branquear + verdejar, suprimindo o sufixo do primeiro verbo: ar. A associação das duas cores, branco e verde, pode e está certamente ligada ao respectivo simbolismo. Com efeito, o branco é a cor do “candidato” (*candidus*), a cor da pureza ou a cor da iniciação. A bruxa era “candidata”, ia iniciar a nova fase da sua vida. O verde é a cor da Primavera, a cor do renascimento, da calma, da juventude e da esperança. Todos estes atributos são possuídos por esta bruxa boa. A atmosfera de prazer prolonga-se, porque o imperfeito assim o indica.

De modo mais pormenorizado e detalhado, o(a) narrador(a) concentra a sua atenção em elementos da paisagem que pretende destacar, personificando-os: a oliveira da serra «moivava-se de flores»: de notar o metaforismo do verbo, uma vez que à imagem da oliveira se sobreimprime a de uma noiva; os castanheiros «começavam a acender as candeias», o que poeticamente remete para o momento em que começam a aparecer os frutos dessas árvores: os ouriços; nas cerejeiras (cerdeiras), «[e]nrubesciam as pinhas dos cocorutos»: este verbo, que exprime uma forte sensação visual (vermelho), designa a coloração brilhante das cerejas; os miosótis «bordejavam as fontes, que cantavam pelas suas biquinhas»: as pequenas e delicadas flores azuis rodeavam as fontes, saudando-as pelo dom da água que estas lhes concediam. Fontes cheias de vida, personificadas, que «cantavam», traduzindo o diminutivo «biquinhas», uma vez mais, a dimensão afectiva destacada do enunciado que é assim apontada pela narradora.

Esta selecciona os elementos que permitem construir um magnífico cenário natu-

ral; as águas límpidas «penteavam ervas, longamente.». O sentido metafórico do verbo é bastante expressivo, pois aproxima o movimento lento das águas por entre as ervas, do movimento de um pente que deslizasse pelos cabelos, ordenando-os. A mão das águas é o agente promotor da harmonia e da beleza. O advérbio de tempo «longamente» remata este primeiro momento descritivo, acentuando a duração. Os sons nasais /õ/ e /õ/ criam a imagem da água cobrindo longamente as ervas. A duração e a lentidão, assegurados pelo uso sistemático do imperfeito do indicativo, reforçam o sentido do inacabado, que produz no leitor uma sensação de prolongamento. Além disso, temos o quadro completo das sensações: visuais, especialmente cromáticas, gustativas, auditivas, olfactivas e tácteis, a demonstrar que nada foi descurado na construção deste segmento descritivo, onde a subjectividade do(a) narrador(a) se projecta de forma particularmente sensível.

A descrição prossegue com a mobilização de uma série de metáforas, que permitem comprovar o que já vinha sendo evidente: o esbatimento da fronteira entre a prosa e a poesia. O(a) narrador(a) começa por avisar que, por toda a parte, havia «milagres nascidos para murchar», criando assim uma grande expectativa no leitor a qual não é defraudada. Vejamos mais em detalhe porquê:

– «o estrelado de florinhas frágeis, róseas, azuis, de cabecinhas penugentas, acinzeladas»:

O adjectivo verbal «estrelado» passou a substantivo, essencializando-se a qualidade com o intuito de chamar a atenção para a quantidade e a beleza do elemento «florinhas». O seu uso metafórico transporta-nos para o céu coberto de estrelas, criando-se uma correspondência entre o alto e o baixo, ou seja, entre as estrelas do céu e as flores deste jardim natural. A afectividade do diminutivo «florinhas» gera a empatia entre narrador(a) e leitor. Segue-se a tripla adjectivação: «frágeis, róseas, azuis». A fragilidade vai ao encontro da afirmação anterior «milagres para murchar». Os outros adjectivos servem para dar variedade policroma ao «estrelado (alto) de florinhas (baixo)». A assonância de vogais abertas (estrelado, frágeis) conota de forma alegre a admiração por tão grande beleza, enquanto o uso do assíndeto, permite destacar cada cor, com valor próprio e inconfundível; a expressão metafórica «de cabecinhas penugentas, acinzeladas» conota a pequenez e a fragilidade próprias das pequenas flores e também o enternecimento do(a) narrador(a).

Segue-se a enumeração das flores:

– «papoilas, pampilo, soajo, umbelas brancas, amarelas, dedaleiras roxas com as

suas campainhas em filas, colegiais e cabibaixas, madressilvas que perfumavam.» O assíndeto, como já se disse, reforça a independência dos elementos, embora todos hipónimos do hiperónimo «jardim». São em grande número as aliterações: /p/, /l/, /b/, /d/, /m/, assim como as assonâncias de ditongos /oi/, /ei/, /ai/ e de vogais /i/ e /a/. Estes traços fónicos produzem uma melodia agradável, verificando-se a ocorrência de rima interior (p.e., campainhas em filas, colegiais e cabibaixas). As flores seleccionadas são naturais, nascem espontaneamente. Há uma oposição entre dois tipos de cor: o branco e o roxo. As flores que têm a cor branca são benéficas, enquanto as que têm a cor roxa são flores venenosas, que podem matar. Daí, a conotação negativa da cor roxa. Curiosamente, essas flores são caracterizadas como «colegiais» e «cabibaixas», estando implícita a ideia de uma certa timidez. Uma personificação cujo sentido o contexto ajuda a descortinar.

– «madressilvas que perfumavam.»: o final deste período é um eco do final do anterior, pois quer o advérbio «longamente», quer o imperfeito «perfumavam» sugerem a duração. Até aqui, as sensações visuais/cromáticas e olfactivas são predominantes.

Segue-se, por fim, a festa dos insectos:

– «Ouviam-se pios, trilos e os gaios desdobravam a festa azul das suas asas, entre os pinheiros.» Neste segmento descritivo, salientam-se as assonâncias das vogais /i/ e /a/; a primeira vogal traduz a tonalidade do canto dos insectos e a segunda, a admiração; depois são as sensações auditivas que dominam o enunciado, sugerindo o canto dos insectos.

– «Abelhas, açodadas, no festim dos pólenes, bebiam em corolas cetinosas e cruzavam a transparência das asas das libélulas – enquanto as lagartixas, ondulantes, rabiavam ao sol.» A festa prossegue, com o espectáculo das abelhas, felizes por terem a possibilidade de «beberem» os pólenes, metáfora que reforça a personificação que lhe está implícita. Era tal o movimento festivo das abelhas, felizes pela bebida abundante dos pólenes que as lindas cores destas se comunicavam às asas das libélulas. Era como se os dois conjuntos de insectos se fundissem nas cores e nos voos. O movimento é sugerido pela vibração do seu voo no ar, que é posto em paralelo com a dança das lagartixas. Este paralelismo é acentuado pela simetria das frases e do ritmo: «Abelhas, açodadas» = «lagartixas, ondulantes». Cada adjectivo foi escolhido criteriosamente para caracterizar de forma rigorosa e expressiva as abelhas e as lagartixas. As primeiras andavam apressadas à procura do seu alimento; as segundas movimentavam-se em curvas ao sol.

A descrição termina com a imagem dos «sudários das teias de aranha» e das «gotículas de orvalho», que envolve o «tojo»:

– «Ao pé dos tufos das giestas, o tojo, envolto nos sudários das teias de aranha, lucilava em gotículas de orvalho.»

O tojo é uma árvore rasteira, agressiva, seca, dura, mas a fantasia do(a) narrador(a) transforma este aspecto negativo, expresso na imagem atrás referida. A imagem dos sudários, evoca, por um lado, a dureza do sofrimento, lembrando o sofrimento de Cristo; e, paralelamente, o das aranhas, que constroem a sua teia com dificuldade. Por outro, evoca a leveza do lençol que cobre os picos do tojo e o amacia, sugerindo a pureza do lençol que envolveu Cristo morto. Assim, esbate-se a imagem da dureza agressiva do tojo, fazendo perdurar a imagem luminosa do orvalho, através do verbo «lucilava», que desencadeia uma fortíssima imagem de luz. É, além disto, sugerida a ideia de que a dor é inerente aos seres da natureza.

É notável a construção simétrica das frases a partir da segunda exclamação: sujeito + verbo + complemento; frases quase todas simples.

Vejamos o primeiro momento:

- As árvores entregavam ao vento as suas ramagens
- O coração mexe-mexe dos choupos branqueverdejava
- A oliveira da serra noivava-se de flores
- Os castanheiros começavam a acender as candeias
- Enrubesciam as pinhas dos cocorutos, nas cerdeiras
- Os miosótis bordejavam as fontes
- E córregos d'água penteavam ervas.

Este tipo de construção realiza um ritmo vivo, constante, cadente, musical, quase diríamos feliz.

Depois do advérbio “longamente”, há um abrandamento do ritmo, porque se alterou a construção da frase. Recomeça a simetria a partir de “Ouviam-se pios”.

Todos os elementos analisados comprovam o esbatimento das fronteiras da prosa e da poesia, ou consolidam a nossa ideia de que os contos de Luísa Dacosta se situam no domínio da prosa poética. Poderíamos ficar por aqui, mas queremos tornar ainda mais evidente esta qualidade dos contos desta escritora, analisando, finalmente, um muito curto segmento descritivo.

Excerto C

«E retomavam a caminhada até pela noite dentro – a estrela sempre adiante, lanterna que os não deixaria perder. Duas noites de névoa, porém, esconderam-na aos seus olhos, ansiosos. E então, desorientados disputaram azedamente, perdidos e sem rumo. Todavia na terceira noite a estrela reapareceu, mais cheia de brilhos, como se no seu bojo houvesse mil reflexos de espelho. Quem conhecendo a Luz deseja continuar nas trevas? Nem sentiam o cansaço, a língua encortiçada pela sede, o olhar enceguecido pelas tempestades de areia, o ventre cavado pela marcha e pelo magro alimento. A esperança, serpente de água, a esgueirar-se, fugidia, entre os juncos, tinha regressado aos seus corações.»

Os Magos que não Chegaram a Belém, 1989

Luísa Dacosta procura elevar a palavra ao zénite do seu poder de comunicação, arrancando-a assim à insuportável rotina do linguajar quotidiano. Taborda de Vasconcelos pronuncia-se sobre esta escritora da seguinte maneira:

«Caracterizam-na a exigência, o rigor e a qualidade da linguagem, habitualmente cingida ao mundo do concreto e do quotidiano; a segurança e simplicidade da arquitetura e do estilo delicadamente impressionista; o recorte e a cadência do discurso, bem como a plasticidade da palavra – tudo isto aliado a uma extraordinária receptividade visual, que concorre para a apreensão, inexcedivelmente certa, das coisas, das figuras e dos ambientes.»¹⁷⁰

Confirmemos esta afirmação, analisando o segmento descritivo proposto neste excerto.

Entramos na descrição com uma interrogação, que desperta a nossa curiosidade: «Quem conhecendo a Luz deseja continuar nas trevas?». E a narradora prossegue «Nem sentiam o cansaço», o qual é provocado pela viagem:

¹⁷⁰ VASCONCELOS, Taborda, «Luísa Dacosta», in *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, vol. VI, Lisboa, Verbo, s/d, p. 265.

– «a língua encortiçada pela sede»: o uso metafórico do adjetivo «encortiçada», colocado no centro do sintagma, tem a finalidade de evidenciar o efeito da prolongada caminhada pelo deserto e da tortura da sede; o particípio verbal com valor adjectival sugere a secura provocada pela sede, através de uma comparação: a língua tornou-se dura, como cortiça;

– «o olhar enceguecido pelas tempestades de areia»: «enceguecido» é um particípio verbal com valor adjectival, que caracteriza expressivamente o olhar dos magos, agredido pelas sucessivas «tempestades de areia» e traduzindo, ao mesmo tempo, o cansaço provocado pela caminhada;

– «o ventre cavado pela marcha e pelo magro alimento»: o particípio verbal «cavado», com valor adjectival, acentua o cansaço e a privação experimentados pelos magos; o valor metafórico deste particípio permite comparar a forma do «ventre» com uma cova, em resultado dos sacrifícios da caminhada.

«A esperança, serpente de água, a esgueirar-se, fugidia, entre os juncos, tinha regressado aos seus corações».

Esta frase merece um comentário mais alargado, devido à extraordinária expressividade que encerra. O(a) narrador qualificou a «esperança» com o aposto «serpente de água». Segundo Celso Cunha e Lindley Cintra, o «[a]posto é o termo de carácter nominal que se junta a um substantivo (...) a título de explicação ou de apreciação.»¹⁷¹ Neste caso, parece desempenhar os dois objectivos. Com efeito, a expressão metafórica «serpente de água» é riquíssima em conotações. A serpente está, simbolicamente, ligada à sabedoria, ao poder mágico e ao poder da atracção. Houve povos que a adoraram como um deus. O mesmo simbolismo está presente no Génesis, 3, 1 e ss. A «esperança» é como a «serpente»: é uma força que estimula o caminhante a prosseguir o seu caminho. Na verdade, o ser humano precisa da esperança para caminhar. Mas é uma força que pode desaparecer: a «serpente» é «de água». A água é um elemento que se evapora facilmente, é símbolo da vida, sendo que esta também é incerta. O que nos parece mais significativo na metaforização e animização da esperança é a atracção e a debilidade («fugidia») deste sentimento.

Os magos teriam muitas vezes perdido a esperança, como água que se evaporou; e teriam recuperado de novo este sentimento, como nova água que lhes dava vida, ânimo. Aliás, o mais-que-perfeito «tinha regressado» indicia a oscilação de um estado psicológico, embora, desta vez, ela acabe por se instalar definitivamente nos «seus corações».

¹⁷¹ CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 9ª ed., Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1992, p. 156.

A esperança é um sentimento capaz de humanizar a relação entre os homens, de os tornar mais fraternos e solidários. O pretérito-mais-que perfeito composto indica também que a esperança veio quando já quase a não esperavam, como sugere claramente o infinitivo verbal «esgueirar-se» e o adjectivo «fugidia». Por isso, este aposto indica o regresso da esperança, revelando também a subjectividade da entidade enunciativa, que faz sobre ela uma apreciação.

Não há dúvida de que esta frase contém todos os ingredientes literários que permitem ver como a fronteira entre a prosa e a poesia se esbateu, dando lugar à prosa poética. Quase ousaríamos dizer que é poesia, por tudo o que dissemos e também pelo ritmo, de tal forma que poderíamos transformar a frase numa sequência de sete versos:

A esperança,
serpente de água,
a esgueirar-se,
fugidia,
entre os juncos,
tinha regressado
aos seus corações.

Teríamos três versos de quatro sílabas, dois versos de três sílabas e dois versos de cinco sílabas.

Como já referimos ao falarmos da tendência para a anulação das fronteiras entre prosa e poesia, Luísa Dacosta realiza o que anuncia, quando diz que “o sabor dos sabores foi sempre a palavra” ou “Felizmente a minha pedagogia era outra: a do deslumbramento pela palavra! A palavra que me interessava não era apenas uma unidade de som, de grafia ou de sentido, como a informativa, mas uma, matéria plástica com textura, cor, peso, perfuma, que sempre tinha exercido sobre mim grande fascínio e sem a qual me era impossível despertar paixão pela língua.”

A Luísa Dacosta não interessa apenas contar histórias, o que já não seria pouco. Interessa-lhe fazer refulgir a matéria que usa, moldando-a, como um oleiro em objecto artístico, oferecido à fruição do leitor. É por esse poder criador que se distingue de outros contistas e merece lugar de destaque na literatura infanto-juvenil. Parece-nos haver nela influências desse artista da prosa que foi Eça de Queirós. As maravilhosas descrições do fundo do mar ficariam bem ao lado das belas descrições da Serra de Sintra ou

de Tormes, em Eça. A mesma fantasia e a mesma arte, quer na captação de pormenores, quer no domínio da prosa poética.

Eça afirmou: «Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia» (*A Relíquia*).

De Luísa Dacosta poderíamos afirmar: «Sobre a inquebrantável vontade de liberdade – o manto diáfano da fantasia».

Não podemos também deixar de referir a influência da prosa impressionista e poética de Raúl Brandão, de que destacamos *Os Pescadores*; e, nesta obra, os capítulos “Pequenas Notas – Pores do Sol” e “A Ria de Aveiro – A Paisagem”, onde as fronteiras entre a prosa e a poesia se esfumam de forma quase total.

Não há dúvida de que estamos na presença de uma das maiores artistas da prosa, que se vem impondo conforme o tempo passa.

Bibliografia

Bibliografia activa

DACOSTA, Luísa

- De Mãos Dadas Estrada Fora, I (1970), II (1973), III (1980)
- Antologias, [2002], 2ª ed., Porto, Edições Asa, 2002.
- O Príncipe que Guardava Ovelhas, Porto, Figueirinhas, 1970.
- O Elefante Cor de Rosa , Porto, Figueirinhas, 1974, [1996], 2ª ed.
- Teatrinho do Romão, Porto, Figueirinhas, 1977 (1ª ed.), 1987 (2ª ed.) e 1996 (3ª ed.).
- A Menina Coração de Pássaro, Porto, Figueirinhas, 1978.
- Nos Jardins do Mar, Porto, Figueirinhas, 1980.
- A Batalha de Aljubarrota, Porto, Editora Civilização, 1985.
- História com Recadinho, Porto, Figueirinhas, 1986.
- Os Magos que não Chegaram a Belém, Porto, Figueirinhas, 1989.
- Sonhos na Palma da Mão, Porto, Porto Editora, 1990.
- Lá vai uma ... Lá vão duas ... Porto, Editora Civilização, 1993.
- Robertices, Porto, Desabrochar Editorial, 1995.
- A Rapariga e o Sonho, Porto, Edições Asa, 2001.
- A Pedra do Pão e do Sonho, in Contos da Cidade das Pontes, Porto, Ambar, 2001.

Bibliografia passiva

A . Específica (sobre Literatura Infanto-Juvenil)

- AAVV, *A Antologia Diferente: De que são feitos os Sonhos*, coordenação de Luísa Ducla Soares, Lisboa, Areal Editores, s/d.
- AAVV, *Malasartes (cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude)*, nº 9, Porto, Campo das Letras, Outubro de 2002.
- AAVV, «Luísa Dacosta, a Professora e a Escritora», in *O Ceforg* (Centro de Formação Rui Grácio), nº 6, Porto, Abril de 2001.
- ALBUQUERQUE, Fátima, *A Hora do Conto*, Lisboa, Editorial Teorema, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de, «Literatura Infantil», in *Confissões de Minas*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1964.
- AMARAL, Maria Lúcia, *Criança é criança. Literatura infantil e seus problemas*, Petrópolis, Vozes, 1971.
- BARRETO, Garcia, *Literatura para Crianças e Jovens em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1998.
- BASTOS, Glória, *A Escrita para Crianças em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.
- BASTOS, Glória, *Literatura Infantil e Juvenil*, Lisboa, Universidade Aberta, 1999.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicanálise dos contos de Fadas*, 7ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1999.
- BLOCKEEL, Francesca de, *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e Alteridade*, Lisboa, Editorial Caminho, 2001.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *História de la Literatura Infantil Universal*, Lisboa, Editorial Vega, 1977.
- CARDOSO, Ofélia Boisser, *Fantasia, violência e medo na literatura infantil*, Rio, Editorial Conquista, s/d.

- CARVALHO, Alberto, «Em Torno do Maravilhoso n' O Príncipe que Guardava Ovelhas de Luísa Dacosta», in *Revista Palavras*, nº 7, Lisboa, Maio de 1984.
- CERVERA, Juan, *Teoria de la Literatura Infantil*, Madrid, Ediciones Mensajero, s/d.
- COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil, História-Teoria-Análise*, São Paulo/Brasília, Edições Quíron Lda, 1981.
- CORREIA, João David Pinto, *Literatura Juvenil/Paraliteratura*, Colecção "Biblioteca Prática do Professor"/6, Lisboa, Editor Livraria Novidades Pedagógicas, 1978.
- COSTA, Maria da Conceição, *No Reino das Fadas*, Lisboa, Editorial Fim de Século, 1997.
- CUNHA, Maria Antonieta, *Literatura infantil: Teoria e prática*, 15ª ed., São Paulo, Editora Ática, 1995.
- DACOSTA, Luísa, *Leitura e pedagogia do deslumbramento*, in *Pedagogias do Imaginário - Olhares sobre a literatura infantil*, coordenação de Armindo Mesquita, colecção perspectivas actuais / educação, Porto, Edições Asa, 2002.
- DACOSTA, Luísa, *O Valor Pedagógico da Sessão de Leitura*, Porto, Actualidades Pedagógicas Asa, 1974.
- DINIZ, Maria Augusta Seabra, *As Fadas não Foram à Escola*, Porto, Edições Asa, 1993.
- DINONAH, Maria, *O Livro infantil e a formação do leitor*, Petrópolis, Editorial Vozes, 1996.
- DIOGO, Américo António Lindeza, *Literatura infantil, História, teoria, interpretação*, Porto, Porto Editora, colecção Mundo de Saberes, s/d.
- GÓES, Maria Lúcia Pimentel de Sampaio, «Re-leituras da literatura para a juventude: uma pedagogia do imaginário», in *Pedagogias do Imaginário - Olhares sobre a literatura infantil*, coordenação de Armindo Mesquita, Porto, Edições Asa, 2002.
- GOIMARD, Jacques, «Merveilleux» – *Encyclopaedia Universalis France S^a*, 1996.

- GOMES, Alice, *A Literatura para a Infância*, Lisboa, Torres e Abreu Editora, 1979.
- GOMES, José António, *Literatura para Crianças e Jovens*, Lisboa, Editorial Caminho, 1991.
- GOMES, José António, *A Poesia na Literatura para a Infância*, Porto, Edições Asa, 1993.
- GOMES, José António, *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*, 1ª ed., Lisboa, Instituto Português dos Livros e das Bibliotecas, 1998.
- GOMES, José António, «Literatura para a Infância do Norte de Portugal: Intercâmbios com a Galiza e Rumos Actuais», in *Congresso Literatura Galega e do Norte de Portugal – O Libro e a Lectura*, Xunta de Galicia, 2001.
- HERDEIRO, Maria Bernardette Pereira, «Literatura para Crianças e Jovens, in *Vértice*, II série, Lisboa, Maio de 1990.
- HUETE, Carmen Armesto, *A Linguagem na Criança*, Porto, Porto Editora, s/d.
- JAN, Isabelle, *La Littérature enfantine*, Troisième édition revue, Collection « Enfance heureuse », Les Édition Ouvrières, Paris, 1977.
- JEAN, Georges, «A Leitura, o Real e o Imaginário», in *O Poder de Ler*, G.F.E.N (Org.) , Porto, Livraria Civilização Editora, 1978.
- JEAN, Georges, *Les voies de l'imaginaire enfantin*, Paris, Editions du Scarabée, 1979.
- JEAN, Georges, *Le Pouvoir des Contes*, Paris, Casterman, 1981.
- JEAN, Georges e AAVV, *Pour une Pédagogie de l'Imaginaire*, Paris, Casterman, 1991.
- JUNQUEIRO, Guerra, *Contos para a Infância*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1978.
- LEAL, Ivone, *O Masculino e o Feminino em Literatura Infantil*, Lisboa, Edição da Condição Feminina, 1982.
- LEMOS, Ester de, *A Literatura infantil em Portugal*, Lisboa, DGEP/MEN, 1972.

- LIMA, Alceu Amoroso, *Livros para crianças*, in Estudos Literários, Rio de Janeiro, Aguilar, 1966.
- MANZANO, Mercedes Gómez del, *A criança e a leitura* (tradução de Maria Filomena da Silva Santos), Porto, Porto Editora, 1998.
- MANZANO, Mercedes Gomez del, *El protagonista – niño en la literatura infantil del siglo XX, Incidencias en el desarrollo de niño-lector*, Madrid, Narcea, 1987.
- MARQUES, Ramiro, *Ensinar a ler, aprender a ler*, Lisboa, Texto Editora, 1997.
- MEIRELES, Cecília, *Problemas da Literatura Infantil*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984.
- MESQUITA, Armindo (coordenação), *Pedagogias do Imaginário – Olhares sobre a Literatura Infantil*, Coleção perspectivas actuais / educação, Porto, Edições Asa, 2002.
- PEREIRA, Cláudia Sousa, «Dar Palavras, Trazer Memórias, Soltar Sonhos», in *Malasartes*, nº 9, Porto, Campo das Letras, Outubro de 2002.
- PIAGET, Jean, *A Linguagem e o Pensamento da Criança*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- PIAGET, Jean, *Seis Estudos de Psicologia*, 8ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978.
- PIRES, Maria Laura Bettencort, *História da Literatura Infantil Portuguesa*, Lisboa, Editorial Vega, 1983.
- PROPP, Vladimir, *Morfologia do Conto*, 2ª ed., Lisboa, Vega, s/d.
- PROPP, Vladimir, *Las Raices Historicas del Cuento*, 4ª ed., Madrid, Editorial Fundamentos, 1984.
- QUADROS, António, *O Sentido Educativo do Maravilhoso*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral da Educação Permanente, 1972.
- QUENTAL, Antero, *Tesouro Poético da Infância*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1983.

- REYNAUD, Maria João, «Raul Brandão: Ficção e Infância», in *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Línguas e Literaturas*, XII, in honorem Óscar Lopes, Porto, 1995.
- ROCHA, Natércia, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, 2ª ed, Lisboa, Biblioteca Breve, [1984], Porto, Editorial Caminho, 2001.
- SAVATER, Fernando, *A Infância Recuperada*, Lisboa, Editorial Presença, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira, «Eu fui ao Mar às Laranjas», Ensaio sobre Luísa Dacosta, in *Duas Obras Ilustradas de Luísa Dacosta*, Porto, Edições Asa, 2001.
- SHAW, Harry, *Dicionário de Termos Literários*, 2ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982.
- SORIANO, Marc, *Guide de Littérature pour la Jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975.
- TOPA, Francisco, *Olhares sobre a Literatura Infantil, Aquilino, Agustina, conto popular, adivinhas e outras rimas*, Porto, Edição do Autor, 1998.
- TORRADO, António, «Literatura Infanto-Juvenil», in *Colóquio/Letras*, nº 66, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- TRAÇA, Maria Emília, *O Fio da Memória – do conto popular ao conto para crianças*, Porto, Porto Editora, colecção Mundo de Saberes, 1992.
- TRAÇA, Maria Emília, «Antero e os “Tesouros” para a Infância», in *Antero de Quental e o Destino de uma Geração*, Organização e Coordenação de Isabel Pires de Lima, Porto, Edições Asa, 1993.
- VELOSO, Rui Marques, *A obra de Aquilino Ribeiro para crianças, Imaginário e Escrita*, Porto, Porto Editora, 1994.
- ZILBERMAN, Regina, *A Literatura Infantil na Escola*, 7ª ed., São Paulo, Global Editora, 1987

B. Geral

- AAVV, *Discursos*, estudos de Língua e cultura portuguesa, nº 8, director Carlos Reis, Universidade Aberta, Outubro 1994.
- AAVV, *Grécia e Mito*, Lisboa, Gradiva, 1988.
- AAVV, «*O Ceforg*» (Centro de Formação Rui Grácio) nº 6, Porto, Abril 2001.
- AAVV, *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, nº 11, direcção de Maria Helena Mira Mateus, Julho de 1994.
- AAVV, *Revista Palavras*, nº 7, Lisboa, Maio de 1984.
- AAVV, *Revista Palavras*, nº 8, Lisboa, Novembro de 1984
- AAVV, *Grécia e Mito*, Lisboa, Gradiva, 1988.
- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Devaneio*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- BACHELARD, Gaston, *A Água e os Sonhos*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- BAKHTINE, Mikhail, *Estética da Criação Verbal*, São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland, *Escritores, Intelectuais, Professores e Outros Ensaio*, Lisboa, Editorial Presença, 1975.
- BATAILLE, Georges et al., *La profondeur et le rythme*, Paris, Arthaud, 1948.
- BENEDITO, Silvério, *Dicionário Breve de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Editorial Presença, 2000.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique général, I*, Paris, Gallimard, 1966.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique général, II*, Paris, Gallimard, 1974.
- BOTELHO, Fernanda, *Recensões Críticas*, in *Colóquio / Letras* nº 131, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro/Março 1994.
- CAILLOIS, Roger, *O Mito e o Homem*, Lisboa, Edições 70, s/d.

- CARVALHO, José G. De Carvalho, *Teoria da Linguagem*, vol. I (reedição), Coimbra, Atlântida Editora, 1970.
- CERVERA, Juan, *Teoria de la Literatura Infantil*, Madrid, Ediciones Mensajero, s/d.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.
- COELHO, Jacinto do Prado, *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura*, vol. I e II, 3ªed., Porto, Figueirinhas, 1983.
- COHEN, Jean, *A Estrutura da Linguagem Poética*, Lisboa, Dom Quixote, 1973.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 9ª ed., Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1992.
- CRESSOT, Marcel, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 1974.
- DACOSTA, Luísa, *A-Ver-O-Mar*, Porto, Figueirinhas, 1980.
- DURAND, Gilbert, *A Imaginação Simbólica*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- ELIADE, Mircea, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, s/d.
- ELIADE, Mircea, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Lisboa, Edições 70, 2000.
- FERREIRA, Vergílio, *Aparição*, Lisboa, Editora Arcádia, 1976.
- FERREIRA, Vergílio, *Invocação ao Meu Corpo*, 2ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1978.
- FONSECA, Fernanda Irene, *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Engº António de Almeida, 1992.
- FONSECA, Fernanda Irene, *Pragmática Linguística e Ensino do Português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1997.
- FONSECA, Joaquim, «Aspectos da Sintaxe do Adjectivo em Português», in *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Línguas e Literaturas*, 2ª série, vol. VI, 1989.

- FROMM, Erich, *A Linguagem Esquecida*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara Koogan, 1983.
- GARRETT, Almeida, *Obras de Almeida Garrett*, Vol. I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963.
- GEDEÃO, António, *Obras Completas (1956/1967)*, Lisboa, Portugalíia, 1975.
- GENETTE, Gerard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- GENETTE, Gerard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Editorial Vega, s/d.
- GENETTE, Gérard, «Fronteiras da Narrativa» in *Análise Estrutural da Narrativa*, 2ª ed., Selecção de Ensaio da Revista "Communications", Petrópolis, Editora Vozes, Lda, 1971.
- GRIMAL, Pierre, *A Mitologia Grega*, Lisboa, Publicações Europa América, s/d.
- GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 2ª ed, Lisboa, Difel, 1992.
- GUERRA e CAL, Ernesto, *Linguagem e Estilo de Eça de Queirós*, Lisboa, Aster, s/d.
- GUSDORF, Georges, *Les Écritures du moi*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991.
- GUSDORF, Georges, *Le pouvoir des Contes*, Paris, Gasterman, 1981.
- GUSDORF, Georges, *A Palavra*, Lisboa, Edições 70, 1995.
- HAMON, Philippe, *Categorias da Narrativa*, «O Que É Uma Descrição» in Colecção Práticas de Leitura, dirigida por Maria Alzira Seixo, 2ª ed., Lisboa, Arcádia, s/d.
- HELD, Jaqueline e Claude, *L'imaginaire au pouvoir*, Paris, Les Editions Ouvrières, 1977.
- HOMERO, *Odisseia*, 4ª ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1972.
- JOLLES, André, *Formas Simples*, São Paulo, Editora Cultrix, 1930.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello, *Fernando Pessoa, O Outro*, Petrópolis, Editorial Vozes, 1979.

- LAPA, Manuel Rodrigues, *Estilística da Língua Portuguesa*, Lisboa, Seara Nova, 1973.
- LEFÈBRE, Maurice Jean, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1975.
- MACEDO, Hélder, *Nós, uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.
- MADAÍL, Fernando, «Entrevista a Luísa Dacosta», in *Diário de Notícias de 5 de Junho de 2002*.
- MATEUS, Maria Helena Mira e AAVV, *Gramática da Língua Portuguesa*, 3ªed., Lisboa, Editorial Caminho, 1992, [2003], 4ª ed.
- MENDONÇA, António Sérgio Lima e NEVES, Luis Felipe Baeta, *Análise Estrutural da Narrativa*, 2ª ed., Petrópolis, Editora Vozes Lda, 1972.
- MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária*, 4ª ed., São Paulo, Edições Melhoramento, 1971.
- MOISÉS, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, 14ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1999.
- MOISÉS, Massaud, *Guia Prático de Análise Literária*, 2ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, s/d.
- NOVO TESTAMENTO, Lisboa, Difusão Bíblica, 1999.
- PESSOA, Fernando, «Viajar», in *Poesias*, 16ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1977.
- QUADROS, António, *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editora, 2001.
- REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1997.
- REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, 2º ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1978.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1990.
- REYNAUD, Maria João, *Metamorfoses da Escrita*, Porto, Campo das Letras, 2000.

- SANTOS, Maria Alice Moreira dos (compilação de), *Dicionário de Provérbios Adágios, Ditados, Máximas, Aforismos e Frases Feitas*, Porto, Porto Editora, 2000.
- SARAIVA, Arnaldo, *Literatura Marginalizada, Novos Ensaio*s, Porto, Tipografia Nunes, s/d.
- SHAW, Harry, *Dicionário de Termos Literários*, 2ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982.
- SILVA, Vítor Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1993.
- TODOROV, Tzvetan, «As Categorias da Narrativa Literária», in *Análise Estrutural da Narrativa*, 2ª ed., Selecção de Ensaios da Revista “Communications”, Petrópolis, Editora Vozes, Lda, 1971.
- TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa, Moraes, 1977.
- TODOROV, Tzvetan, *Os Géneros do Discurso*, Colecção Signos, Lisboa, Edições 70, s/d.
- VASCONCELOS, Taborda, «Luísa Dacosta», in *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, vol VI, Lisboa, Edição Verbo, 1966.