



M. Fátima M. Albuquerque
Universidade de Aveiro

Novo conto para crianças: **J.E. Agualusa e os seres sem exemplo**

Palavras-chave: cliché, infantil, fantasia, paródia, pastiche, recorrência, transformação, metamorfose, ilustração.

Keywords: stereotype, children, fantasy, parody, pastiche, recurrence, transformation, metamorphosis, illustration.

Resumo: Após a apresentação da colectânea de contos para a Infância “Estranhões e Bizarrocos” da autoria de José Eduardo Agualusa passamos a demonstrar que a aparente utilização da paródia e de outros procedimentos de transformação textual ajudam a criar um modelo complexo de Literatura Fantástica, adequada a crianças e a adultos. É também de ressaltar a contribuição fornecida pelas belíssimas ilustrações, complemento natural do texto escrito para crianças.

Abstract: After the presentation of the short stories volume for children, “Estranhões e Bizarrocos”, written by José Eduardo Agualusa, we will show that the apparent parody as well as other procedures of textual transformation help to define a complex model of Fantastic Literature, suitable for children and adults alike. We also refer to the contribution given by the very beautiful illustrations included, complementing the written text.

José Eduardo Agualusa, escritor angolano, exerce a actividade de jornalista, tendo publicado, de 1989 até agora, uma dezena de romances. São eles *A Conjura*, sua obra de estreia, a que se seguiu *A Feira dos Assombrados*, *Estação das Chuvas*, *Nação Crioula*, *Fronteiras Perdidas*, *A Substância do Amor*, *Estranhões e Bizarrocos*, *O Homem que parecia um Domingo* e *O Ano em que Zumbi tomou o Rio*.

Tendo levado algum tempo a definir as suas preferências narrativas fez algumas incursões pelo romance histórico, pelo romance documental e pelo romance de realidade, acabando por se dedicar ao realismo mágico, tingindo o mundo circundante de toques de pitoresco, de insólito

e de estranho. Sobretudo os seus contos vão dando voz a uma matriz de literatura fantástica em que a presença do indefinido, do ambíguo e frequentemente do inexplicável coabita com o real pacificamente, nunca o alterando mas também não se dissipando.

O seu último romance *O Ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002) é claramente uma parábola sobre a violência e a injustiça nas sociedades do terceiro mundo e especialmente sobre o caos instituído. Como todos os seus textos anteriores, também este último, de um modo mais óbvio e declarado, expressa uma rejeição dos modelos sociais vigentes, e faz um apelo à renovação e às transgressões possíveis.

A obra de Agualusa que vamos agora estudar, *Estranhões e Bizarrocos*, é uma recolha de contos muito curtos, inicialmente inseridos na revista *Pais e Filhos* e oportunamente publicados pela própria revista com o título pouco imaginativo de “Era uma Vez”.

Os vinte e dois contos infantis do autor foram organizados nessa colectânea segundo a sua ordem de publicação na revista, mantendo o formato, os conteúdos e mesmo o aspecto gráfico originais. Ficamos, aliás, com a impressão que pouco ou nada foi feito pelo criador



dos textos, cabendo à revista os procedimentos de divulgação e possivelmente de rentabilização da encomenda literária feita ao escritor, o que resultou numa edição pouco cuidada.

Contudo, um ano depois é o próprio José Eduardo Agualusa que procede à publicação dos seus contos, agrupando-os agora sob o título genérico de *Estranhões & Bizarrocos*, nome atribuído a uma das histórias, a oitava na edição anterior e que se perfila agora como o resumo da colectânea e uma pista incontornável para a sua interpretação. Esta nova edição apresenta, aliás, diversas alterações, nomeadamente a supressão de doze das histórias iniciais, a mudança da ordem dos dez contos que permaneceram, o recurso a um ilustrador de grande mérito, Henrique Cayatte, e a utilização de um subtítulo de considerável impacto: *Estórias para adormecer anjos*. O resultado estético desta parceria mereceu, em 2002, o Prémio Gulbenkian, na categoria de melhor livro ilustrado do ano.

Começarei, aliás, pelo subtítulo, «estórias para adormecer anjos», que pressupõe um leitor implícito e modelo, no sentido mais literal da palavra: um leitor constituído por meninos bem-comportados que, de acordo, com uma metáfora familiar, são os nossos anjos. Do mesmo modo, o lexema «adormecer», activa uma imagem da nossa infância, recriando o conforto das linguagens maternas, lembrando as histórias ouvidas no momento de deitar. Sob o ponto de vista literário este subtítulo, «estórias para adormecer anjos», indicia uma das características globais destes contos: a sua sonoridade, o seu complexo xadrez fónico que os converte em textos para serem lidos em voz alta, para serem saboreados por diversos intervenientes que lêem, escutam e dialogam entre si.

É assim através do complicado simbolismo desse mesmo subtítulo que somos alertados para a presença de dois leitores paralelos, a quem o narrador se dirige constantemente: um leitor adulto, com o papel de mentor como sucedia nas histórias tradicionais, cuja função é não só ler os contos, mas também ajudar na sua interpretação e torná-los acessíveis a um segundo leitor, este um leitor infantil. Este diálogo do narrador do texto com o adulto mantém-se constante, implícita ou explicitamente, criando claras cumplicidades com esse transmissor de conceitos; assim acontece, por exemplo, através do recurso a inúmeros clichés que nós adultos reconhecemos. Exemplifico com um trecho retirado de «Sábios como Camelos», quando o narrador nos explica que a caravana de camelos «era uma verdadeira biblioteca sobre patas. Quando lhe apetecia ler um livro, o Grão-vizir mandava parar a caravana e ia de camelo em camelo, não descansando antes de encontrar o título certo». Ao ler esta frase, qualquer adulto lembra com um sorriso, o slogan das bibliotecas itinerantes – “a sua biblioteca sobre rodas”, assim como a nossa intenção, em qualquer biblioteca de procurar os livros de estante em estante...

Aliás, a maioria desses clichés engloba frases e conceitos que nós adultos utilizamos em conversas com as crianças, brincando com o seu sentido literal e só então apontando para a interpretação simbólica. Assim acontece, por exemplo, com a girafa Serafina (A Girafa que comia estrelas) que passava o tempo «com a cabeça nas nuvens», que ela conseguia atingir pondo-se na pontinha dos pés. Só com o desenrolar da história descobrimos que ela também vivia num mundo à parte, fazendo jus ao sentido figurado da frase!...

Como explica Gilles Mathis¹, o recurso ao cliché não pressupõe apenas uma identificação banalizante da linguagem, antes um apoio em fórmulas que, por si, são essenciais à Cultura em geral: «La culture est pour une large part, fait d'unités relativement stables et aisément identifiables». No entender deste estudioso é este mecanismo automático de reconhecimento feito por todos nós que constitui a cadeia das 'unidades de transmissão' que ligam o discurso, nos seus segmentos constitutivos, ao contexto.

Logo, esta utilização de frases feitas que permite ao adulto/intermediário a compreensão imediata e inconsciente de algumas implicaturas, facilita a identificação com o narrador, reforçando o contacto com o segundo leitor presente, o leitor infantil. Em relação a este, o

¹ G. Mathis, *Le Cliché*, Toulouse, Presses Universitaires, 1998, p. 8.



narrador interfere directamente, estabelecendo um diálogo explícito, que corta o texto narrativo com frequência. Estas intrusões do narrador, ostensivamente dedicadas às crianças, tomam diversas formas, podendo, por exemplo, recorrer-se a procedimentos de identificação entre o público-leitor e a personagem, como sucede em «O Periquito e os Dragões»: «O Menino (da história) é igual a ti, podias ser tu, vamos imaginar que és tu». Outras vezes o narrador passa a dar explicações sobre o léxico mais difícil. Assim acontece em «Sábios como camelos», quando é explicado: «Há muitos anos viveu na Pérsia um Graõ-vizir – nome dado naquela época aos chefes do Governo –, que gostava imenso de ler». Finalmente, o narrador também interfere para acentuar algumas especificidades da língua. Assim, em «É proibido falar com os animais», o narrador lista as vozes de diferentes bichos e, depois de falar na cabra que bale, refere «e os elefantes – aposto que não sabem – bramam».

Realmente a presença deste leitor infantil é tão forte que leva o narrador do texto a ser quase redundante, introduzindo expressões que quebram a própria sequência da frase para chamar a atenção do pequeno público. Tal acontece, por exemplo, no fim de «O Mar está cheio de Canções», quando é explicitado: «O mar – sabem? – está cheio de canções. Há-de ser Daniel – quem sabe – o menino que virou baleia».

Este diálogo permanente do narrador com um público-alvo de face dual, adulto/mentor, criança/ouvinte, só aparentemente reforça a posição global do leitor, nunca se concretizando a condição que Gunther Kress apresenta com atributo desta matriz, da Literatura Infanto-Juvenil em geral: uma inversão de forças que se traduz na presença de um leitor mais poderoso e determinante quanto ao texto criado, do que o próprio criador.

Ao contrário, neste caso dos contos infantis de Agualusa, o narrador não só é onisciente, mas mantém uma voz progressivamente mais decisiva, não só dominando a relação descrição/narração/diálogo, mas caracterizando as personagens do modo que acha mais conveniente, seleccionando os episódios do enredo e sobretudo veiculando os símbolos e relacionando-os com a vida afectiva e cognitiva do leitor implícito. Esta autoridade do narrador vai-se afirmando com o decorrer dos contos, atingindo uma postura algo caprichosa, chegando a revelar ao leitor as manobras de criação do autor, assumindo-se então como um intermediário cúmplice. Assim acontece, por exemplo, em «O Pai que virou mãe» quando o narrador/autor selecciona a seu bel prazer o desenlace, explicitando essa mesma atitude: «Talvez há pouco eu me tenha enganado. Parece-me agora que esta história tem um final feliz. Porque decidi que ela acaba aqui, num nascimento, e porque a partir daquela manhã de sol, passou a existir neste nosso planeta um pai que dá à luz».

Na organização estrutural da história a interferência do narrador começa por se revelar na introdução e nos desenlaces escolhidos. Quanto às introduções, procura-se diversificar o mais possível, estando presentes várias fórmulas narrativas, como «Era uma vez...» ou «Uma noite», ou «Há muitos anos», ou «Antigamente...», que nunca se repetem em dois ou mais contos. Outra introdução privilegiada é constituída por uma intrusão óbvia do narrador, dialogando directamente com o pequeno leitor. Cito:

Quando eu tinha a vossa idade costumava passar férias numa pequena aldeia de pescadores («A Aldeia naufragada»);
Esta é a história de uma menina chamada Manuela, que tinha uma enorme colecção de bichos de peluche, e não gostava de nenhum («A menina de peluche»);
Quero que conheçam este gato. («Aventuras e desventuras de um gato boi»);
Esta estória tem dois personagens principais: um pássaro e um menino. («O Periquito e os Dragões»).

Aliás, de um modo geral, a maioria das introduções recorre a uma apresentação da personagem, ou especificando o seu nome e a sua condição, ou apresentando o problema



que ela vive. Como não há duas histórias sobre o mesmo assunto, é um modo ostensivo de variar os inícios dos contos. Por exemplo «Alba de Melo e Vasconcelos era uma coelhinha branca», ou «Jácome era um inventor de coisas impossíveis» ou «Ícaro gostava de ver os pássaros a voar», ou «Cristobal nasceu num aquário», etc. Mais de metade das histórias procede a esta apresentação da personagem principal, enfatizando o seu problema sempre que este é original. Assim sucede por exemplo em «O Rei mais pequeno do mundo»: «Era um rei. O rei mais pequeno do mundo. Porém, tinha a mania das grandezas»; ou ainda mais obviamente em «A menina que queria ser maçã»: «Quando perguntaram a Joaninha o que é que ela queria ser quando fosse grande(...), ela não hesitou: – Quando for grande quero ser maçã».

Também os desenlaces destas histórias tão curtas são muito variados e raramente atingem a fase de superação do problema e de retorno à harmonia que segundo B. Bettelheim² é uma meta final essencial nas histórias tradicionais e sobretudo nos contos maravilhosos. Na maioria permanece aliás um final aberto, deixando ao leitor a possibilidade de encontrar as possíveis explicações. Exemplifico com «A Cegonha que não gostava de viajar»: «O sapo Simão ainda hoje se ri quando passa por ela (a cegonha)». Supomos que é porque a enganou, como sucede em muitas fábulas, em que um ser mais pequeno consegue ludibriar o seu predador habitual!... Mas outras possibilidades se abrem: por exemplo que o sapo se ri porque está satisfeito por a cegonha ter conseguido sobreviver, porque lhe deu uma lição, porque a fez descobrir algumas capacidades que ela não sabia possuir, porque a obrigou a experimentar coisas novas, etc. Aliás, tirando uma exceção, os fins felizes surgem como precários e discutíveis. No caso por exemplo de Alba a coelhinha mágica, no fim, «Alba agita a varinha, toca com ela nas próprias orelhas e desaparece em meio a uma súbita nuvem dourada. Os pombos têm medo que um dia Alba desapareça de vez».

Quanto às histórias que têm um final fechado é também um final circular, como acontece com a história do cavalo-marinho: depois de nos ser anunciado que os cavalos-marinhos/machos transportam os próprios filhos, passa-se à narração de como tudo começou e termina-se com o cavalo marinho a dar à luz. Ainda mais obviamente circular é a história de Joaninha que queria ser maçã e só concretizou o seu sonho após a morte, transferindo então o seu estranho desejo para uma criança que a colheu numa bela manhã de verão...

Passando agora ao mundo das personagens, as histórias gravitam à volta de crianças iguais a qualquer outra e por isso, quer os defeitos quer as suas qualidades são gerais e aplicáveis a qualquer menino; crianças que amam bichos e plantas, que defendem o ambiente, que têm animais domésticos, que podem ser insatisfeitas e caprichosas, mas que no fundo nunca perdem a generosidade. As personagens secundárias são sobretudo adjuvantes, e quando se atravessam à frente da personagem principal é sem intenção de prejudicar. Curiosamente, ao contrário das histórias tradicionais com que mantêm laços, neste mundo ficcional não há malvados e os processos de oposição surgem das próprias contradições íntimas dos protagonistas.

As personagens principais destas histórias podem ser crianças, ou animais com atributos de crianças, vivendo sempre em mundos inventados: os animais podem ser camelos que aprenderam dos livros que transportam toda a sabedoria do mundo, peixinhos de aquário que anseiam por chegar ao mar, gatos a viver um amor impossível ao apaixonarem-se por vacas, um cavalo-marinho que aprende as delícias da maternidade, uma mosca que se converte em pirilampo; entre as crianças protagonistas, meninos que caçam borboletas e as libertam no azul, meninas insatisfeitas que se transformam em peluches, meninas que desejam ser maçãs e outras que assistem deslumbradas ao nascimento de anjos.

Estas personagens principais começam logo por ser caracterizadas pelo nome atribuído, revelador de uma carga simbólica facilmente identificável, e fundamental, para a compreensão da história que se vai desenrolar: assim, o gato apaixonado chama-se Fellini, o peixinho que

² Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Lisboa, Bertrand, 1976, p. 31.



queria abandonar o aquário e lançar-se no mar alto é Cristóbal, o menino que ansiava voar chama-se Ícaro e o outro que gostava de baleias, Daniel.

A simbologia dos nomes das personagens é sobretudo reforçado em dois casos: Joanelha, a menina que queria ser maçã e na história do casal de cavalos-marinhos.

Na «Menina que queria ser maçã», Joanelha é uma personagem que só no quarto parágrafo se revela como uma menina, pois até este momento da narração podia ser um insecto. Esta ambiguidade é ainda reforçada pela utilização do diminutivo do nome próprio, procedimento a que o autor sempre se furta: crianças pequenas são referidas nos contos como o pequeno Gabriel, o pequeno Carlos, etc. E já que ser maçã era realmente «ter um cheiro a manhas lavadas, a Primavera, um cheiro que se cola a nós», até à menção explícita da menina Joanelha julgamos encontrar-nos num mundo de plantas e bichos.

A mesma ambiguidade surge na escolha dos nomes dos protagonistas de «O Pai que virou mãe»: Mário e Maria, ternamente referidos pelos diminutivos Marinho e Mariaminha. A simbologia dos nomes próprios atribuídos às personagens principais, identificando o macho com o meio em que vive e a fêmea como parte integrante do casal e da família, ajuda-nos a antever o final mágico da história, quando Mariaminha, cada dia mais fraca e mais transparente decide o que há-de fazer para salvar os filhos: «Com as poucas forças que lhe restavam encostou-se a ele: – Vou dar-te os nossos filhos – disse, e abriu-lhe a barriga e colocou dentro dele todos os seus ovos – Quando eles nascerem mostra-lhes o mar. Disse isto num suspiro e desapareceu».

É, aliás, através dos nomes atribuídos às personagens, sobretudo às principais, que somos alertados para o facto de que estes contos curtos se enquadram numa estrutura organizacional claramente parodística, onde se procede a uma imitação voluntária e consciente de outros textos, de outros motivos de outras personagens, feita por vezes com ironia, e outras vezes com um tom um pouco nostálgico, sobretudo no que diz respeito a tópicos específicos da infância.

Além disso, em «Estranhões e Bizarrocos» como bem explicava Bakhtin³, a paródia baseia-se numa visão global e bem clara do mundo circundante, antevisto como estando às avessas, mesmo de pernas para o ar, se bem que, segundo Curtius, esta cosmovisão não se limita a obras parodísticas, apresentando-se como uma das constantes da cultura e Literatura ocidentais.

No caso específico em estudo esta noção é textualmente demonstrada através da história do «menino que caiu do mar» e, ainda mais explicitamente no conto «No país dos contrários». Nesta última história um gato apaixonou-se por uma vaca. Cito: «Fellini sentava-se à noite em frente do estábulo onde dormia Graciosa e compunha canções para a lua, canções tristíssimas, que falavam dos olhos mansos do seu amor, e do seu pelo macio, e do seu caminhar pelo pasto húmido ao amanhecer. Graciosa nem olhava para ele». Por amor de Graciosa, Fellini transforma-se num gato-boi e, ao sentir-se um monstro, resolve partir para outro país: o tal país dos contrários, onde espera poder integrar-se. Aí começa por encontrar «um elefante, tão pequeno como uma formiga», que lhe pergunta: «Chamas-te que é como?». Este país está verdadeiramente do outro lado do espelho e a história constrói-se numa permanente repetição, em que a frase e os tópicos se interligam e reforçam, para não deixar o leitor esquecer que se encontra no país dos contrários. O conflito vai então crescendo até ao desenlace satírico e inesperado, já que no fim o gato-boi apaixonou-se de novo por uma vaca, mas «uma vaquinha tão pequena que não lhe chegava aos calcanhares».

Algumas vezes, esta ideia de um mundo às avessas é conjugada com outros procedimentos narrativos claramente complexificantes, como sucede, por exemplo, em «O rei mais pequeno do mundo» onde a redundância por reiteração dos atributos da personagem cria uma antítese interna na construção do próprio texto, que só o desenlace parece justificar. Cito: «Era um rei. O rei mais pequeno do mundo. Porém, tinha a mania das grandezas. Exigia que os seus súbditos, isto é toda a gente do país, o tratasse sempre por Vossa Alteza; Vossa Enormidade;

³ Apud Simon Dentith, *Bakhtinian Thought*, Londres, Routledge, 1995, p. 71 ss.



Vossa Imensidade; Vossa Grandeza. Os amigos podiam tratá-lo, nos dias em que estivesse bem-disposto, por Vossa Proeminência». E o texto continua explicando que montava girafas e que pôs ao filho, pequeno como ele, o nome Máximo Magno. Esta situação verdadeiramente hiperbólica é usada como antítese para se chegar à conclusão final: «Ninguém nasce maior ou menor. Um dia dirão talvez que foste o maior rei do mundo, mas será por aquilo que fizeste, será porque foste um bom rei, e não por causa da tua altura».

Além desta recorrência de teor enfático, outros mecanismos são acrescentados para estabelecer relacionamentos múltiplos intertextuais, já que, no caso específico destes contos de Agualusa não só obras literárias são imitadas, mas também são transformados alguns motivos, algumas personagens e mesmo modelos da Literatura, como iremos ver.

A relação entre os textos originais e os secundários são evidentes e ultrapassam o irónico das definições de Genette⁴ e, sem dúvida, o carnavalesco dos estudos de Bakhtine⁵. Na nossa opinião, estamos mais perante pastiches – de novo usando a categorização de Genette sobre o mimético transtextual – já que é clara a intenção lúdica e fantástica. Aliás, em nenhum dos contos nos parece ser possível falar de ironia como finalidade narrativa, talvez devido ao facto de que nunca é esquecida a presença de um leitor infantil, para quem esta categoria literária permanece como verdadeiramente impenetrável.

O caso mais óbvio de elaboração de um hipertexto surge em «O Carteiro e a Princesa», onde nos é apresentado um pombo-carreiro de nome Cirano que transporta as cartas de amor de um rei poderoso, belo, mas tolo, para uma linda princesa de nome Roxana. Tendo por acaso lido a primeira carta e verificado como é desinteressante o pretendente da Princesa, Cirano resolve começar a substituí-las por outras que ele próprio escreve. A semelhança deste texto com *Cyrano de Bergerac* de Rostand limita-se a este desenvolvimento da intriga, como se o criador do conto quisesse inventar um esquema conteudístico que nos fizesse recordar o hipotexto, tão divulgado em inúmeras narrativas, peças de teatro e mesmo filmes. A partir daí, recorre-se a uma transformação organizacional do texto e as relações entre hipertexto e hipotexto passam a ser de clara oposição; essa oposição revela-se, por exemplo, na diferença entre os heróis respectivos que, no caso de Rostand possui um nariz enorme e é fanfarrão e arrogante; no caso de Agualusa, possui um nariz diminuto, como é característico dos pombos, e é discreto e um pouco tímido. Assim, estamos perante um procedimento criador em que se instala a «inversão transformadora», na opinião de Linda Hutcheon característica de todo o tipo de paródia, ou, recorrendo a um teórico incontornável, Bakhtin, a um caso de «paródia não-estilizada» onde se verifica a intersecção de duas vozes: a original e a marca registada do novo criador. Neste caso a visão de um mundo às avessas em que o grande é substituído pelo pequeno, o arrogante pelo tímido, o que em si constitui uma antevisão de transformações mais profundas quando, como é vulgar nos contos tradicionais se recorre a uma metamorfose: para o conto terminar bem, um dos dois apaixonados tem de mudar e não apenas procedimentos, mas a sua própria natureza. Assim sucede realmente: «Vendo-a tão desesperada Cirano quis abraçá-la. Porém – oh desgraça! – faltavam-lhe os braços. “Se tu me beijares”, disse-lhe, “Serei o teu rei”. A Princesa fechou os olhos, beijou-o, e imediatamente se transformou numa bela pomba branca. Depois? Depois foram felizes para sempre – lá, numa ilha perdida no meio do Mar de Rosas, no grande pombal do Rei de Copas». A reconversão da solução tradicional, em que o animal, Príncipe enfeitado se converte num belo Jovem, para uma princesa que se converte em pomba, comprova a teoria de Paola Mildonian que explica que os escritores actuais descobriram inúmeras possibilidades de alterar os pastiches e as paródias, organizando novas matrizes a seu bel prazer.

⁴ G. Genette, *Palimpsestes: La Littérature au second Degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7 ss.

⁵ Todas as implicações textuais desta perspectiva do estudioso russo são criticamente desenvolvidas em Catherine Depreto, *L'Héritage de Bakhtine*. Bordeaux, Presses Universitaires, 1997.



Mas nem sempre, nestes contos de Agualusa, os distanciamentos do hipotexto são feitos de um modo tão exuberante e multifacetado. Em diversos contos usam-se diversos motivos literários que funcionam como verdadeiras fórmulas indutoras de conceitos e novas cosmovisões. Esses motivos literários são muito variados e podem provir da Bíblia, da tradição clássica, ou das histórias tradicionais.

A tradição clássica, este autor irá buscar o mito de Ícaro para ponto de partida do conto «Se tivesse penas podia voar», onde um jovem de nome Ícaro, ao ver os pássaros a voar, resolve construir umas asas para os seguir. Experimenta-as com sucesso, até que a proximidade do sol, lhas derrete... Ícaro estava em vias de se esmagar contra as rochas «quando sentiu que estava a subir de novo, desta vez num voo firme e quando conseguiu espreitar, viu que era uma águia gigantesca quem o agarrava». Mais uma vez o modelo da Literatura tradicional interfere para marcar a distância existente entre este hipertexto e o hipotexto, criando um texto segundo, em que a intervenção do auxiliar mágico salva o herói da morte e permite um fim feliz, após o protagonista reconhecer o seu erro e assumir que aprendeu uma lição.

Se as coincidências entre o conto supracitado e o motivo original parecem ser frequentemente significativas, bem mais afastados estão «O Mar está cheio de Canções» da história bíblica de Daniel. Podemos mesmo dizer que Agualusa pegou apenas no motivo de Daniel/possuidor de conhecimentos e visões incluindo animais, para recriar uma nova variação, em que Daniel não só entende o que as baleias sentem e vivem, mas acaba por se identificar com o seu mundo de vastos espaços abertos: «Correu pela praia em direcção às ondas. Foi adentrando pelo mar e a cada passo que dava, mais distintamente ouvia o chamado das baleias, e foi andando até perder o pé, até perder os dois pés, e então deu-se conta que, sem nunca ter aprendido a nadar – nadava. E foi-se adentrando mais, e mais, chamado por aquelas vozes que conhecia tão bem. E já sem pés, já sem pernas, sentiu que o corpo crescia, dilatava e que os braços se transformavam em poderosas barbatanas».

Outro motivo literário que surge nestas “estórias” de Agualusa e que se revela de grande importância na estrutura dos contos tradicionais é a presença central de um contador de histórias. Fundamental sobretudo na colectânea *As Mil e Uma Noites* todas as narrativas revolvem à volta da Princesa Xerazade, cuja voz selecciona os episódios e nos transporta a mundos possíveis, muito mais belos que os reais. O mesmo sucede na estrutura organizacional de «Sábios como camelos», onde Agualusa, numa recriação notável, reformula o ambiente fantástico destas histórias árabes, não faltando um Grão-vizir poderoso, servos, palácios encantados, um deserto assustador, unidos para construir um cenário onde contadores de histórias se movem, inventando um mundo intermédio entre o real e o imaginário. No centro desta fantasia, o contador com o seu talento de reinvenção... só que neste caso, não se trata de uma bela e misteriosa princesa árabe, mas sim um camelo de talentos comprovados: «Assim a partir daquele dia, todas as tardes, um camelo subia até ao quarto (do grão-vizir) para lhe contar uma história».

Se a exploração deste motivo literário se apresenta como o mais lúdico e divertido da obra de Agualusa, a paródia em que mais se inflecte para o imaginário, acontece no conto «O Sonhador», em que se parte duma frase feita «o poente é a hora dos anjos». Socorrendo-se da ideia pré-concebida de que as crianças são os nossos anjos, já referido no subtítulo, o autor mistura o fantástico e o sobrenatural religioso, levando o seu pequeno protagonista a assistir ao nascimento de anjos: «A luz tinha-se tornado subitamente mais macia. Então a abóbora à frente dele começou a palpitar, ouviu-se um choro fraco, ela rompeu-se, e de lá de dentro saltou um bebé com asas. Espantado, o pequeno Carlos, viu o bebé esticar as asas húmidas, olhar para eles com os seus intensos olhos azuis – e voar. As outras abóboras, por toda a praia estalavam, abriam-se e em pouco tempo o céu estava coberto de bebés-anjos, que riam e brincavam uns com os outros».

Neste conto, a utilização do motivo literário (e mesmo religioso) ponto de partida esfuma-se rapidamente, servindo apenas como motivação para uma clara incursão no domínio do



mágico: aliás, os anjos do texto parecem-se com pequenas fadas, na sua representação da segunda metade do século XIX ou primeira metade do século XX, vindo-nos à memória toda uma série de ilustrações, em que seres frágeis e diáfanos coloriam o mundo das crianças e só por elas podiam ser vistos. No nosso entender, é também neste último exemplo de imitação de motivos literários que Agualusa mais se afasta do mero campo da Literatura, fazendo uma recolha de indícios culturais dedicados à infância, sobrepondo intervenções de manuais escolares, tradições orais, filmes, ilustrações, álbuns, etc.

O fantástico claramente transgressor deste último exemplo, reforça apenas os indícios apresentados nas outras utilizações parodísticas que nos alertam para o facto de que Agualusa, claramente, põe em causa a perspectiva pedagógica e moralizante da Literatura Infanto-juvenil. Do mesmo modo, e como iremos comprovar, também duvida da outra vertente consagrada da mesma matriz: a vertente informativa (informar para formar), que, à primeira vista, parece documentar em algumas das suas histórias.

Com efeito, no decorrer da colectânea *Estranhões & Bizarros*, o autor refere a migração das cegonhas, os hábitos dos camelos no deserto, as canções das baleias e, ainda mais demoradamente, os comportamentos dos cavalos-marinhos e dos pirilampos. Contudo, estes tópicos de cariz científico nunca são apresentados de modo frio e impessoal, antes recorrendo a transformações que, ou recusam o habitual, como sucede com a cegonha que não quer emigrar, ou apresentam efeitos secundários imprevisíveis: assim acontece com os camelos que, comendo livros no deserto para sobreviver, se convertem em sábios, ou com as baleias que não só comunicam entre si, mas que enfeitam os ouvintes, como se fossem sereias.

O falso teor informativo destes contos é ainda mais evidente em dois casos: «O Pai que virou mãe» e «O Primeiro pirilampo do mundo». No primeiro exemplo, parte-se de uma das curiosidades da natureza, o facto de ser o cavalo-marinho/macho que incuba os ovos, para se construir uma bela história de amor e de solidariedade, em que a mãe cavalo-marinho, num gesto de preservação dos filhos, ao sentir-se morrer, transfere os ovos para o companheiro; no segundo exemplo, inventa-se uma resposta para a questão que é lançada no começo do conto: «Mas de onde vieram eles, os pirilampos?». Segue-se uma narrativa, onde se utilizam todos os componentes essenciais a um bom conto maravilhoso, com uma heroína, «uma borboleta, linda como um arco-íris», presa no castelo do vilão, uma teia de aranha, e um Herói, um Príncipe das Moscas em busca do fogo e que liberta a borboleta do seu cativo; por isso é recompensado:

A borboleta ouviu-o com interesse: – Ninguém consegue agarrar o fogo com as mãos. Vou dar-te uma bolsa, que herdei da avó da minha avó, feita de um material transparente, e tão forte que o fogo não o consegue destruir.

O Príncipe das Moscas regressou então só ao seu reino, com o fogo preso na pequena bolsa, e a borboleta pela mão. Os dois casaram e tiveram filhos e são esses filhos que nós vemos ainda, por vezes, iluminando as noites com as suas estranhas bolsas de lume.

Assim, se Agualusa recusa a matriz da Literatura Infantil como ensinamento, e também a da Literatura infantil como processo informativo, que modelo nos propõe ele?

Para o compreendermos melhor temos de retomar a organização da colectânea e verificar que o conto número oito da edição original, passa agora para o número um sendo também tão importante que o seu nome serve de título, portanto de resumo temático, a toda a colecção de histórias.



Indiscutivelmente, toda a obra se organiza à volta desse primeiro conto – o do inventor de coisas impossíveis, de «estranhões, bizarros e outros seres sem exemplo» que surge, antes de mais nada, como uma alegoria da própria arte, já que o inventor apresentado na história «inventou um mundo», que não tem finalidade prática: «Tinta invisível, formigas mecânicas, pássaros a vapor, sapatos voadores, aparelhos de produzir espirros»; «Água em pó, pregos de papel, comprimidos para adormecer caracóis».

Todas estas coisas, verdadeiros paradoxos, são definidos pelo narrador como «inutensílios» e os amigos de Jácome sugerem-lhe então invenções com sentido prático como, por exemplo, «couves com sabor a chocolate, máquinas de fazer sol, peúgas à prova de buracos».

Se virmos a diferença entre a actuação do inventor-personagem e aquilo que lhe é proposto como válido descobrimos que é a própria noção de utilidade e, só paralelamente, da sua possível transformação em elemento de prazer, comprovando a fórmula vital de juntar o útil ao agradável.

Mas Jácome cada vez se afasta mais da ideia de utilidade e de realidade prática, enfatizando a noção de beleza aliada à gratuidade, fazendo com que «um mundo inteiramente novo comece a surgir na sua oficina: eram lagartixas com todas as cores do arco-íris, camelos com cinco bossas, camaleões cantores de pele luminosa, gatos que pareciam anjos com pequenas asas de seda plantadas no meio das costas».

Portanto, a partir de um dado momento o acto de criação de Jácome não se divide, nem limita, entre o útil e o belo, passando para uma assumida procura de imaginário. Esta vinculação ao universo da fantasia concretiza-se com o surgimento desses seres estranhos, indescritíveis, que o narrador apelida de «estranhões» e «bizarros» e que vão provocar a reacção hostil dos vizinhos: «Este homem inventou um mundo. E o mundo dele está a engolir o nosso». Jácome é preso e acaba por ser salvo pelas crianças e pelos seres que inventou...

O conto converte-se assim num elogio da transgressão, mesmo como uma afirmação já não de um mero mundo às avessas, mas da criação de um mundo integralmente novo, que supere as realidades práticas e instale o improvável e o impossível. Neste mundo assim constituído o existente «não serve para nada. Mas é muito importante».

Verdadeira chave para a compreensão da mensagem do autor, o conto «Estranhões e Bizarros» vai além do maravilhoso tradicional, recusando toda a exemplaridade (destacando mesmo «seres sem exemplo») e demarca-se de todas as finalidades informativas ou/e pedagógicas da literatura infantil: das explicações não-científicas, aos modelos literários já existentes tudo serve a Aqualusa, para enfatizar a imaginação e o lúdico na sua forma mais construtiva: na forma mais conseguida do fantástico.

Esta sua fantasia literária expressa-se sobretudo no recurso a conteúdos temáticos, agrupados à volta da noção íntima de desejo, como se toda a colectânea documentasse apenas o cliché “quem me dera!”, e se desenvolvesse como uma antítese à frase de sabor nostálgico, proferida pelo narrador de um dos contos: «poucas vezes, porém, conseguimos cumprir os nossos sonhos». Nestes contos, se as histórias não documentam finalidades práticas, se não se sujeitam a moralismos, pelo menos as personagens intervenientes tentam cumprir os seus sonhos e esses seus desejos individualizados podem integrar-se em três grupos específicos: um primeiro, expressando um desejo a realizar, assumido frontalmente, como acontece com Cristóbal, o peixinho de aquário que queria morar no mar. O seu desejo é tão grande que vai mesmo ao ponto de confiar na gata, Verónica, e no albatroz, Nicolau que o transportam até à imensidão do oceano.

Um segundo grupo de contos expressa um desejo a ser repellido, porque se descobriu que afinal está ligado a um sonho que se revelou como negativo: assim acontece, por exemplo, com o menino que muito queria coleccionar borboletas e a quem elas ensinam que devem permanecer livres e não pregadas em álbuns.

Finalmente, um terceiro grupo temático surge da conjugação destes dois elementos, – expressão de desejo e respectiva rejeição –, através duma referência a uma situação especial



e depois passando a um segundo momento de superação. Entre a etapa inicial e a segunda, de recusa, estabelece-se uma grande cumplicidade entre narrador e leitor, ambos vivendo paralelamente, o momento de recusa final, muitas vezes resultado da interferência castrante da realidade. Assim sucede na história de Joanelha, a menina que queria ser maçã quando fosse grande: «Uma maçã verde, luminosa, tão perfumada, como uma manhã de Primavera», explica ela. Este seu anseio tão poético permanece durante toda a sua vida exemplar e cujo desenrolar, dado pelo narrador, é seguido pelo leitor atento com alguma comoção. Quando no fim da vida, Joanelha lamenta não ter realizado o seu sonho – «Meu Deus, porque não me deixaste ser maçã?» – também o seu leitor, mesmo sabendo que o seu desejo é paradoxal, lamenta que a personagem não tivesse obtido o que tanto pedia.

Em termos simbólicos, este terceiro grupo integra os contos mais ricos desta colectânea, já que não podemos deixar de perceber que, especialmente nestes casos, a fantasia literária de Agualusa, se aponta ou sugere as fundações da ordem social e da realidade, abre, por um rápido momento, o que está fora da ordem e do verdadeiro. No fundo, apresenta ao leitor o que é normalmente silenciado na vida, falando da tentativa de realizar desejos improváveis, tornando visíveis e presentes meros anseios. Mas mais do que isso: como sucede com muitos escritores de realismo fantástico, também Agualusa utiliza a sua linguagem literária para, partindo da ordem dominante e aceitando as suas normas, voar para mais alto e recuperar áreas escondidas da vivência humana, já que esta incursão pelo imaginário que começou pelo real verdadeiro acaba por se converter nas próprias fronteiras desse mesmo real: logo, nestes contos a introdução do fantástico, do não-real contrapõe-se sempre à própria categoria do real e é este mesmo que é interrogado, definido e depois superado pela diferença. Quando Joanelha, no fim da história, questiona Deus sobre o seu desejo mais íntimo, ser maçã, retoma uma impossibilidade em termos de real, mas pelo paradoxo poético levantado, introduz na vida do leitor o possível tornado invisível e escondido e um mundo de probabilidades que permanecem ausentes das nossas vidas, mas que, afinal, não deixam de ser belos e fundamentais.

Sem querer entrar na controvérsia que pretende definir a Literatura fantástica, achamos adequada, a esta obra de Agualusa, a perspectiva de Todorov⁶ que faz uma formulação sistemática da chamada “poética da fantasia”. Pondo de lado explicações filosóficas ou psicológicas, Todorov propõe uma análise do texto em si para justificar este género literário, considerando que o fantástico pressupõe a presença de três condições, nomeadamente:

First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and supernatural explanation of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character; thus the reader's role is entrusted to a character... the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as poetic interpretations.

Assim, o fantástico ultrapassa o maravilhoso, mas também se afasta de “verdades”⁷ simples e redutoras, impondo-se num espaço feito de “verdades” múltiplas e contraditórias, accionando mecanismos de compreensão verdadeiramente polissémicos. No caso de Agualusa, a presença

⁶ T. Todorov, *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre*, Londres, Longman, 1973, p. 33 ss.

⁷ Segundo Irene Bessière (*Le Récit Fantastique: La Poétique de l'Incertain*) tanto as personagens como o próprio leitor ficam «atravessados» entre a realidade e o fantástico, lidando com factos que dão origem a interpretações contraditórias. Dá-se assim, no entender de Georges Bataille «une déchirure» que não é passível de solução.



do distantemente possível, ou do paradoxal, acaba por criar ambivalências textuais, que uma linguagem poética e de forte imagística acaba por reforçar.

Essas imagens dão voz a mundividências que nos são conhecidas como existentes no real circundante, mas a que elas, na sua forma textual, ostensivamente se opõem. Nessas alturas, o autor usa um léxico límpido e uma construção de frase simplificada, para realçar o confronto entre a própria imagem utilizada e o real. Vejamos, como exemplo, este “quadro” retirado de «O Sonhador»:

Chegaram a um jardim muito bonito, com árvores como ele nunca vira antes, que se riam e conversavam entre si, e que cumprimentavam delicadamente quem quer que passasse perto delas. Crianças passeavam nuvens amarradas por um fio, como se fossem papagaios de papel, nuvens coloridas – azuis, vermelhas, amarelas –, algumas com formatos estranhos e que iam mudando de cor e de forma ao longo do tempo. As nuvens derramavam no chão sombras de todas as cores. A tarde era uma festa.

Se as imagens, sobretudo as visuais, são as figuras de estilo mais constantes nos textos de Agualusa são reforçadas por outros processos estilísticos que ajudam na transfiguração do real: assim, inúmeras comparações, símiles, metáforas, personificações e sinestésias, vão colorindo os contos, enfatizando alguns pormenores do contexto imagístico: «a areia parecia viva», «os homens correm o tempo todo como paraísos», «os camelos movem-se (...) como um carreirinho de formigas», «a coelhinha era frágil como uma flor», o menino «gostava de ter asas como as gaivotas», etc. É sobretudo, pela sinestesia que esta contribuição da linguagem para o fantástico se torna mais evidente e a mistura de sensações serve para criar uma atmosfera onde a alegria e a tranquilidade é a nota dominante. Por isso, a borboleta «tinha uma voz de algodão doce», «a maçã cheirava a manãs lavadas», «a luz tinha-se tornado mais macia» e «o sol, cansado, (adquirira), aquela cor macia, que tem o mel». Aliás, é essa mesma confluência sinestésica de planos de sensações que aparece desenvolvido em diversas imagens, como podemos ver pelo exemplo que agora transcrevemos de «A girafa que comia estrelas»:

À noite comia estrelas. Enquanto as outras girafas dormiam, Filipa subia ao morro mais alto da savana, levantava o pescoço e comia estrelas. As estrelas ardiam um pouco na garganta, mas eram doces e macias e sabiam a pêssego. Ao contrário do que seria de supor, a noite não ficava mais vazia por causa disso. À medida que Filipa comia as estrelas, outras nasciam, novinhas em folha, brilhando ainda mais do que as antigas. Assim, de certa maneira ela renovava a noite.

Mas não são só as imagens que nos transportam para um fantástico, onde o poético se espelha e a realidade se transfigura. Também a própria escolha de linguagem, em que um vocabulário extremamente simples, uma escolha de construção frásica onde a frase simples impera, esconde subtilezas semânticas, essenciais às implicaturas textuais, que o leitor adulto tem de decifrar. Documentamos a nossa argumentação com apenas dois exemplos: «É sempre assim: as histórias de amor só são felizes quando não as contamos até ao fim», explica-nos o narrador de «O pai que virou mãe»; ou então, ouçamos a borboleta – personagem de «O Caçador de borboletas», quando ela alerta o seu captor para a existência de coisas importantes, incompatíveis com cativerios: «Há certas coisas que não se podem guardar. Por exemplo, não podes guardar a luz do luar, ou a brisa perfumada de um pomar de macieiras. Não podes guardar as estrelas dentro de uma caixa. No entanto podes coleccionar estrelas».



Em muitos destes casos a ambiguidade é criada através duma conjugação difusa de elementos manifestamente irrealis, com outros de cariz simbólico, com toques de real, tudo organizado num encadeamento estruturalmente lógico.

Em alguns poucos casos, Agualusa vai ao ponto de utilizar o fantástico na sua subcategoria de surrealista. No nosso entender a particularidade deste tipo de texto deve-se à sua proximidade do maravilhoso, sobretudo porque o narrador raramente se encontra numa posição de incerteza, já que os acontecimentos extraordinários que ele narra, não parecem surpreendê-lo, relatando-os com alguma indiferença. Assim sucede, por exemplo, em «O Menino que caiu do mar», onde uma personagem cai da terra dentro do mar. Isso mesmo nos é explicado pelo próprio protagonista em cena: «Estava na praia a flutuar, de barriga para cima, quando de repente senti que caía. Caiu, caiu, foi caindo, e caindo, cada vez mais depressa, atravessando as nuvens, até se precipitar no mar, naquele outro mar, mesmo ao lado dele». Perante a surpresa da outra personagem-testemunha, no fim do conto, «(...) Romão caiu em direcção ao céu. Não era como se subisse, não, ele caía realmente em direcção às nuvens, ao sol, ao azul luminoso do céu. Caiu e caiu e foi caindo sempre, até que ultrapassou as nuvens, e continuou a cair cada vez mais pequeno, apenas um pequeno ponto escuro e, depois nem isso, e desapareceu...».

Se a meu ver este texto de toques surrealistas partilha com os outros textos fantásticos de Agualusa de alguns temas, tópicos e motivos, como uma insistência sobre a desintegração dos objectos e uma tendência para considerar o real circundante como irrelevante, partir-se, no conto, de um motivo claramente impossível, faz com que se instale, no mundo do pequeno leitor, uma sensação inicial de estranhamento, dificilmente superável. Normalmente, aliás, como sucede em muitos casos de realismo fantástico, o criador parte de uma situação real, que pode ser um pouco insólita, quase sempre ambígua, mas que serve para uma incursão no imaginário que se dilui com um retorno à realidade, ou pelo menos com uma conclusão plausível e internamente lógica.

Como Todorov tão bem explica, o fantástico não pode ser considerado uma alegoria, mas é desta sua resistência a ser conceptualizado que advém a sua capacidade socialmente transgressora. É por isso que nestes contos «para adormecer anjos», as construções metafóricas têm de ser encaradas literalmente, o que dá origem a um ultrapassar do próprio processo metafórico, encaminhando-se todo este universo textual para o metonímico: na verdade, nestas histórias um objecto não toma o lugar de um outro, antes um objecto (ou uma personagem) torna-se outro: quando Daniel, por exemplo, parte com as baleias, não se identifica simplesmente com elas, mas sim transforma-se numa delas, numa baleia...

Portanto quando o inventor de «Estranhões e Bizarrocos» cria um mundo novo, não se trata de nos apresentar uma alegoria, antes de proceder a uma verdadeira proposta de criação de um novo mundo, de características difusamente omissas, mas que assentam numa metamorfose, proveniente de uma familiaridade com o fantástico, num acesso ao irreal, ou melhor, à recusa ou à superação desse mesmo real.

Se toda a colectânea se funda nessa indefinição de conceitos, que podemos resumir na ideia de que é preciso recriar o mundo, deixando implícita a noção de que, perante o que temos, qualquer nova formulação será positiva, os limites desta concretização de literatura fantástica acabam por ser determinados pelo própria autor, quando ele procedeu à selecção dos dez contos dos vinte e dois originais. Para tornar mais clara a nossa exposição, integramos uma tabela comparativa do volume inicial e do organizado pelo autor, onde se evidencia a posição de cada um dos contos:

Era uma vez	Estranhões & bizarrocos
A aldeia naufragada	Estranhões e Bizarrocos e outros seres sem exemplo
A cegonha que não gostava de viajar	Sábios como camelos



Era uma vez	Estranhões & bizarros
A girafa que comia estrelas	A menina de peluche
A menina de peluche	O peixinho que descobriu o mar
A menina que queria ser maçã	O primeiro pirilampo do mundo
Alba, a coelhinha mágica	O país dos contrários
Aventuras e desventuras de um gato-boi	O caçador de borboletas
Estranhões e Bizarros	O pai que se tornou mãe
Se tivesse penas podia voar	O sonhador
O caçador de borboletas	A menina que queria ser maçã
O macaco que sabia javanês	
O mar está cheio de canções	
O menino que caiu do mar	
O peixinho que descobriu o mar	
O periquito e os dragões	
O pombo e a princesa	
O rei mais pequeno do mundo	
O sonhador	
Sábios como camelos	
O pai que virou mãe	
O primeiro pirilampo do mundo	
É proibido falar com os animais	

Logo num primeiro relance se torna visível a alteração da ordem de colocação dos contos na transferência da 1.ª edição para a 2.ª edição, apesar de uma leitura atenta revelar que linguisticamente nada foi alterado, com excepção de o nome de um dos contos em que «O pai que virou mãe» passou a «o pai que se tornou mãe», talvez justificável por uma tentativa de fuga ao brasileirismo.

Em termos de organização literária, o autor suprimiu as histórias que tinham uma conclusão moralizante como o conto «O Rei mais pequeno do mundo», por exemplo; além disso, foram também retiradas do volume definitivo as narrativas em que se utilizam procedimentos de maravilhoso tradicional, como quando um auxiliar mágico intervém na intriga para repor uma harmonia que, de outro modo, nunca seria atingida. Tal sucede em estórias do tipo «Se eu tivesse penas podia voar»; igualmente, foram suprimidos os contos em que se usaram “pastiche” ostensivos, como acontece em «O Pombo e a Princesa»; finalmente, puseram-se de lado as histórias de toques surrealistas que poderiam alienar e confundir o pequeno leitor, como é o caso de «O menino que caiu do mar».

As dez histórias restantes organizam-se então à volta do conto que deu nome à colectânea, que, como já dissemos, também abre caminhos para uma leitura mais esclarecida, sobretudo através do acrescento do aposto inexistente no volume primeiro, «e outros seres sem exemplo». Não só este primeiro conto, mas igualmente os outros nove, tratarão de «seres sem exemplo»: daí, camelos sábios, uma menina de peluche, um peixe de aquário/navegador, uma mosca transformada em pirilampo, um gato tornado boi, um pai convertido em mãe, um menino que vê anjos, uma menina que se torna maçã. Como base de todas essas experiências, uma metamorfose, conseguida ou desejada, num mundo que se fosse o ideal, permitia a todos o acesso à felicidade. Metamorfose é realmente o arquétipo fundamental destes contos, ou para evitar o risco de nos metermos em conceitos antropológicos dificilmente esclarecidos, digamos que é o “esquema”, como ele é definido por Pierre Brunel⁸.

Como momento charneira da organização destes contos, o conto número cinco, espécie de clímax narrativo, onde o autor reitera a mensagem indiciada na primeira estória, clarificando-

⁸ Pierre Brunel, *Le Mythe de la Metamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 11.



-a, através da descrição fantástica do «país dos contrários»; assim, altera o título inicial do conto, em que se referem os problemas da personagem principal que era «Aventuras e desventuras de um gato boi», para poder veicular uma mensagem mais profunda e directa. É exactamente esse desejo de transformação do mundo circundante especificamente documentada nesse conto intermédio, que se afirma em crescendo nas histórias que se sucedem, permitindo uma maior presença do imaginário na sua forma de impossível ou, pelo menos, de improvável.

Mas, como explica Todorov, porque o fantástico se encontra sobretudo no olhar lançado sobre as coisas, no texto literário, e mais especificamente na Literatura infantil, muitas vezes surge nessa linha de partilha entre o texto e a ilustração, em que a leitura é simultaneamente solicitada por esses dois veículos artísticos.

É então neste percurso de desejos sonhados e nostalgicamente distantes que se instala a imagem, soberbamente representada pelo trabalho de ilustrador de Henrique Cayatte. Desde a capa que as ilustrações desta obra se erguem numa total complementaridade com o texto escrito, contribuindo para as suas implicaturas e transmitindo matizes ao escrito que o icónico melhor documenta.

Aliás, estamos longe da visão um pouco redutora, defendida pela escritora Luísa Dacosta, quando ela desabafava: «A imagem, pela sua instantaneidade torna o receptor passivo, e 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».

Se acho que esta concepção é certamente justa para a ilustração que se inseria nos textos infantis até há uns trinta anos, já que normalmente nada acrescentava ao texto escrito, agora vão surgindo obras literárias como *Estranhões & Bizarros* em que se dá uma verdadeira fusão entre o pictórico e o verbal. Assim se cria uma intertextualidade artística que assenta num mundo de imagens que falam ao leitor/receptor em dois planos distintos: num primeiro, através da representação visual do escrito; num segundo, através de um domínio imaterial da imagem que complexamente se vai formando na nossa mente.

A imagem, passa então a converter-se no que Lindeza Diogo nomeou como «a segunda natureza da obra infantil». Daqui se infere que, se a imagem não substitui o texto escrito, também o texto escrito não consegue substituir as potencialidades da imagem, sobretudo devido à suas capacidades inerentes de enriquecer o verbal e mesmo de evocar outros mundos para os quais a linguagem pode apresentar-se como insuficiente.

No caso da obra em estudo, as gravuras integradas permitem uma ampliação conotativa dos conceitos expressos e uma clara afirmação do imaginário, ou melhor do inventado procurado.

Mas, fazendo uma análise mais sistemática da participação das ilustrações de Cayatte e do seu contributo para uma melhor leitura do texto, vemos que, antes de mais nada as gravuras criam o espaço ideal, esse espaço privilegiado da literatura infantil onde, segundo Jaqueline Held⁹, têm de confluír três elementos: uma paisagem inventada, produto da deambulação da própria imaginação a partir de elementos conhecidos, neste caso específico de referentes literários accionados pelo narrado; uma paisagem real, conhecida pelo autor, pela personagem em cena e pelo leitor; e finalmente, ainda mais importante, uma paisagem afectiva um domínio preservado, que é aqui um lugar da infância, mas da infância mítica, idealizada, revisitada pelo prisma dos sentimentos, das recordações e das potencialidades de que o adulto a vai povoando.

Mas a transferência óbvia das duas primeiras “paisagens” para essa terceira é completada por ilustrações que nada guardam de subalterno em relação ao texto escrito, cooperando com ele, e por vezes dominando mesmo. Sentimos, aliás, que este é um dos casos em que o ilustrador Henrique Cayatte se apresenta como o primeiro leitor do texto de José Eduardo Agualusa e como tal se levanta, como um quase tradutor das inferências do texto literário.

⁹ Jaqueline Held, *L'Imaginaire au Pouvoir*, Paris, Ed. Ouvrières, 1977, p. 31 ss.



Assim, e plagiando Searle e os seus «actos de fala», cada imagem presente no livro levanta-se como um «acto de imagem», interpelando o leitor, ordenando, apelando. Se a imagem, como diz Isabel Calado, revela uma vertente fortemente referencial, tornando a informação textual mais concreta, mais organizada e mais facilmente interpretável, também a transforma e Henrique Cayatte devolve-nos o texto original, accionando o nosso imaginário e permitindo-nos interpretações mais críticas e – quem sabe? – mais dialécticas. No caso de *Estranhões & Bizarrocos*, na globalidade, as ilustrações dão vivacidade e abertura à narrativa, pontuando-a de um modo que é decisivo para a nossa leitura da obra.

Mas passemos então a um comentário descritivo, mais pormenorizado, do conteúdo de algumas das imagens. Em termos gerais, o que mais nos chama a atenção é a presença forte da cor – verdes, amarelos, azuis, vermelhos –, frequentemente utilizada em situação contrastante com o negro, ou com o branco como ausência de cor. Além disso, o uso de desenhos a aguarela, delimitados por traço grosso, logo com fronteiras difusas, dá-nos a sensação de que as figuras centrais se diluem no cenário de fundo; finalmente, recorre-se a um sem número de curvas, insistindo-se nas figuras arredondadas que sabemos ser as preferidas das crianças.

Começando a desfolhar o livro evidencia-se a presença, mais ou menos a meio de cada história, de um buraco, com uma configuração variada que destaca do desenho de fundo um pormenor claramente essencial. Esses orifícios centrais têm múltiplos formatos, podendo ser quadrados, rectângulos, terem a forma de uma estrela, de um círculo, ou mesmo de uma meia-lua, ou de um losango. Assim, se procede a um verdadeiro zoom, um primeiro plano em relação a um desenho maior que, além da economia de ilustrações que origina, também condiciona a nossa leitura e sobretudo a leitura das crianças, já que elas ficam com uma imagem reforçada de cada conto, em que é o próprio ilustrador que chama a atenção para os detalhes que considera importantes: aliás, dentro desse pequeno quadro, e com excepção do conto primeiro em que nos aparece um relógio, em todas as outras histórias, o quadrinho apresenta-nos uma personagem fundamental, o grão-vizir, a menina de peluche, a menina que queria ser maçã, etc.. Também para aumentar esse extraordinário diálogo entre o texto escrito e o icónico, o dinamismo das histórias reflecte-se directamente nas imagens, onde as personagens surgem sempre em movimento: é um peixinho a nadar, os pirlampos a voar, o pássaro a conversar, o camelo a contar histórias. Aliás, no meu entender esta última ilustração que acompanha o conto «Sábios como camelos» é a mais conseguida e original de toda a colectânea, apresentando-nos num cenário todo cores vivas, um grão-vizir regaladamente deitado na sua cama, com um ar muito feliz, e escutando um camelo, que através da janela e num fundo de céu azul, lhe conta possivelmente uma história!...

Mas a meu ver, esta é uma das obras em que se comprova claramente a tese de Kress e van Leewen quando defendem que, se as palavras não podem ser exactamente reflectidas na imagem, muitas vezes a imagem antecipa e prenuncia elementos que se encontram no próprio texto preparando o leitor, ou então indo mesmo ao ponto de apresentar elementos que não estão especificamente no texto. Como exemplo de antecipação por excelência, notemos a belíssima ilustração da capa, onde vemos num fundo de noite estrelada («À noite as estrelas quase se podiam tocar com os dedos»), uma personagem em posição central, de costas para nós, logo virada para o interior do livro, incentivando assim o pequeno leitor a identificar-se com ele, e a abrir a «gruta dos tesouros» que esse mesmo livro representa; na parte lateral, um animal, possivelmente um camelo, dando ainda mais credibilidade a um livro cheio de mistérios e magias, de conteúdo atemporal, onde múltiplas linguagens, literárias e culturais intensificam o acesso ao mítico da infância.

Para documentar o modo como a imagem ultrapassa o escrito, sem o adulterar contudo, vejamos as imagens em que se representam as personagens fundamentais dos contos, em que além dos pormenores descritos no próprio texto, é-lhes atribuído um ar de permanente alegria e felicidade, sentimentos esses que superam o tom nostálgico ocasional do escrito, concretizando a ideia de que a vida «é uma festa». Logo, as ilustrações de Henrique Cayatte não documentam ou individualizam apenas alguns traços do texto escrito, mas ao interpretá-lo,

contribuem directamente para a sua compreensão, reescrevendo-o numa outra linguagem, a visual. É nesse sentido que partilhamos a opinião de Lucrecia Ferrara quando defende que na literatura infanto-juvenil é preciso proceder a duas leituras paralelas, uma verbal e uma leitura não-verbal; esta última define-se sempre como «uma espécie de olhar táctil, multissensível, sinestésico», que enriquece as implicaturas do próprio texto escrito, muitas vezes contribuindo com significados novos.

A individualização do ilustrador, ocorre apenas na última gravura, como se só então ele tivesse consciência da presença desse segundo público, desse público adulto que ajuda a interpretar a obra e, juntando-se à intenção lúdica de Agualusa, integra uma imagem de uma grande maçã verde, que ocupa todo o espaço a ilustrar e que é sem dúvida um hipertexto, sendo o hipotexto, o quadro famoso de Magritte. Só que neste caso, não há um ser humano sob a maçã, apenas uma individualização do fruto, já que neste mundo artístico, frutos, animais e pessoas têm a mesma importância e em nada se diferenciam.

Em conclusão, *Estranhões & Bizarrocos* é uma obra excelente de literatura infanto-juvenil em que a colaboração entre autor e ilustrador reverteu num indiscutível sucesso e na criação de uma verdadeira obra-prima da literatura fantástica.

Bibliografia

- AGUALUSA, José Eduardo, *Estranhões e Bizarrocos*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.
- BAJTIN, M., *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BESSIÈRE, Irene, *Le Récit Fantastique: La Poétique de l'Incertain*, Paris, PUF, 1974.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Lisboa, Bertrand.
- BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de la Metamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.
- CALADO, Isabel, *A utilização educativa das imagens*, Porto, Porto Editora, 1994.
- DACOSTA, M.^a Luísa, «Leitura e Pedagogia do Deslumbramento» in Mesquita, Armindo et al. *Pedagogias do Imaginário*, Porto, Asa, 2001.
- DENTITH, Simon, *Bakhtinian Thought*, Londres, Routledge, 1995.
- DEPRETTO, Catherine, *L'Héritage de Bakhtine*, Brodeaux, Presses Universitaires, 1997.
- DIOGO, A.L., *A Literatura infantil. História, teoria, interpretações*, Porto, Porto Editora, 1994.
- FERRARA, Lucrecia, *Leituras sem palavras*, São Paulo, Ática, 1997.
- GENETTE, G., *Palimpsestes. La Littérature au second Degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GILLES, Mathis, *Le Cliché*, Toulouse, Presses Universitaires, 1998.
- HELD, Jaqueline, *L'Imaginaire au pouvoir*, Paris, Éditions ouvrières, 1977.
- HUTCHEON, Linda, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge, 1988.
- ISER, W., *The Implied Reader*, Londres, J.Hopkins University Press, 1978.
- JACKSON, Rosemary (1981), *Fantasy: the literature of subversion*, Londres, Routledge, 1981.
- KRESS, G. & van Leewen, T., *Reading images. The grammar of visual*, Londres, Routledge, 1994.
- MILDONIAN, Paola, et al., *Parodia, Pastiche, Mimetismo*, Roma, Bulzoni, 1997.



PINA, Manuel António, «Para que serve a literatura infantil?» in VV.AA, *No Branco do sul as cores dos livros*, Lisboa, Caminho, 2000.

SANTAELLA, Lúcia & Noth, Winfried, *Imagem, Cognição, semiótica e média*, São Paulo, Iluminuras, 1999.

TODOROV, T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1973), Londres, Longman, 1973.

ZIPES, Jack, *The Great Fairy Tale Tradition*, Londres, Norton &Company, 2001.

