

## 2.2 Da Ditadura à Revolução, um percurso através da Literatura infanto-juvenil portuguesa

Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro)

Sara Reis da Silva (Universidade do Minho)

José António Gomes (Instituto Politécnico do Porto)

### 1. Introdução

#### 1.1 Literatura Infantil e Censura

Durante o Estado Novo, os constrangimentos vividos por aqueles que se dedicavam à escrita para crianças e jovens reflectiam o contexto político, social e cultural imposto pelo regime. A ficção para os mais novos acabava por se resignar perante uma série de normas – implícitas e explícitas – determinadas pela obediência e a opressão, estandartes do salazarismo, que, na verdade, incidiram sobre a globalidade da vida nacional. Na literatura infantil, como em outros universos artísticos – como o teatro ou as artes plásticas, por exemplo –, a atitude oficial ou do estado era incontornável e indiscutível, cega e surda a quaisquer liberdades criativas, mas facilitadora e encorajadora de uma escrita pedagogizante e seguidora dos princípios sugeridos. Em 1950, por exemplo, a Direcção dos Serviços de Censura emite *Instruções sobre Literatura Infantil*, um documento simultaneamente crítico, se atendermos aos juízos de valor aí registados, pronunciados, como se percebe, no quadro cultural do regime, e fortemente normativo. Começando por defender que «As publicações, quer nacionais quer estrangeiras, lançadas no mercado português e destinadas a leitores jovens, enfermam, muitas vezes, de vícios que as tornam inadequadas à missão que se propõem desempenhar», acrescenta ainda que «Usam e abusam de histórias de terror, violência [sic] e sadismos, fomentando pessimismo àcerca [sic] da condição humana (...); estão redigidas em linguagem que (...) cria ou desenvolve o hábito do calão, abastardando o idioma nacional, que é um dos esteios da existência de Portugal (...); são impressos de modo a porem em perigo a higiene dos olhos e contribuem negativamente para a educação artística dos leitores; não apresentam os requisitos morais e psicológicos mínimos, pois não tomam em consideração, ou aproveitam incorrectamente, os centros de interesse próprios de cada idade (estes coadunam-se com episódios biográ-

ficos, histórias de viagens e de invenções, gosto pela natureza e pela aventura, e tudo isto é amplamente aproveitável para se cultivar o apelo à inteligência, o amor à nossa terra e à nossa gente, e em geral o amor do belo, do bem e da verdade)».

Inculcar «as normas psicológicas, morais, higiénicas e artísticas convenientes, dentro do cunho nacional (...)», desejando evitar «a excitação imoderada das crianças e dos jovens, furtando-os aos escritos impregnados de inveja pelos gozos de que porventura desfrutem os mais favorecidos pela fortuna, ou incitadores de lutas sociais», traduz-se, neste documento oficial, numa série de medidas registadas em onze artigos, cujo cumprimento passa a ser da responsabilidade de uma Comissão Especial para a Literatura Infantil e Juvenil.

O tipo de registo, visivelmente impositivo, e o conteúdo deste documento oficial determinam géneros e modos literários, estipulam tipos e tamanhos de letras, papéis, cores de impressão etc.. A afirmação contundente de que «O Governo, (...) por consideração de simples bom-senso, não pode desonerar-se da obrigação de impor princípios gerais orientadores, éticos, psicológicos e estéticos, além de um mínimo de condições técnicas que salvaguardem a higiene visual do leitor» abre caminho a uma regulamentação rígida que tem como princípios basilares artigos como a «Proibição do emprego de tintas de cor na impressão da escrita, a qual deverá imprimir-se sobre fundo creme ou branco» ou «Nas composições cromáticas ter-se-á em vista que as cores espectrais de comprimento de onda muito diferente são as que produzem fenómenos de contraste mais intenso. Exemplo: azul-amarelo; vermelho-azul esverdeado; vermelho-verde. Nestes termos, as cores complementares darão boa visibilidade. Fátiga menos o verde, é mais fatigante o vermelho».

#### 1.2 Outros aspectos

Mesmo tendo presentes as circunstâncias e os conditionalismos a que temos vindo a aludir, nesta época – em concreto, nos anos 60 e até 1974 –, são notórios alguns sinais que reflectem um interesse pelo universo literário que tem a criança como destinatário explícito. Em 1968, a Mocidade Portuguesa Feminina edita *Ler para Crescer*, uma brochura comemorativa do Dia Internacional do Livro Infantil (a de Abril), com uma lista de livros seleccionados e repartidos pelas secções «A criança na 2.ª infância», «A criança em idade escolar»,

«O Pré-adolescente», «O adolescente». Em 1971, por exemplo, publica-se *A Criança e o Livro*, volume que decorre de um conjunto de iniciativas levadas a cabo em 1968 e 1969, por ocasião também das comemorações do Dia Internacional do Livro Infantil (2 de Abril), pela Cooperativa Ludus (associação nascida em 1967 em que participavam artistas, escritores, bibliotecários e educadores e cuja actividade se prendia com a promoção do livro e da leitura). Além disso, em 1972, o Ministério da Educação Nacional promoveu um Ciclo de Conferências sobre Literatura Infantil, do qual resultaram volumes como o opúsculo *A Literatura Infantil em Portugal*, de Esther de Lemos (1972), *Aspectos Editoriais da Literatura Infantil*, de Júlio Gil (1972) ou *O Sentido Educativo do Maravilhoso*, de António Quadros (1972). Refira-se, ainda, a existência do Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho, instituído pelo Secretariado da Propaganda Nacional (depois SNI) em 1937 e extinto em 1972. A este deu continuidade o Prémio de Literatura Infantil e Juvenil da SEIT (Secretaria de Estado da Informação e Turismo, Direcção-Geral da Informação). Este prémio, vigente apenas entre 1972 e 1974, destinava-se a «galardoar uma obra de autor nacional e escrita em português...». O regulamento acrescentava, ainda, que «o prémio será atribuído à obra com melhor texto para o público a que se destina e melhor ilustrada, podendo, porém, ser atribuído ao texto de um livro e à ilustração de outro...»<sup>6</sup>. Além disso, a Direcção-Geral da Educação Permanente patrocinava a edição de livros infantis<sup>7</sup>.

Um apontamento rápido acerca da Literatura Infantil que preencheu os compêndios de Língua Portuguesa utilizados durante o Estado Novo. A selecção de textos aí incluídos – alguns deles da autoria de grandes autores da literatura portuguesa como Afonso Lopes Vieira –, muitos compostos num registo infantilizante, outros a partir de um discurso de recorte histórico e de pendor nacionalista, denuncia os valores e os modelos ideológicos do regime. No âmbito das

<sup>6</sup> Na década de 60, o Prémio de Literatura Infantil da SEIT foi atribuído apenas a Isabel Maria Vaz Raposo (Bió), em 1961, pelo conjunto das obras *O Menino Gordo*, *A Formiga*, *O Sábio e a Borboleta* e *História da Menina Feia*. Na década de 70, foram galardoadas: em 1971, *O Mundo dos Meninos Verdes*, um texto de Maria Manuela Couto Viana, e a ilustração de Leonor Praça para *Rama, o Elefante Azul*, de Isabel da Nóbrega; em 1972, *A Primeira Volta ao Mundo*, de Adolfo Simões Müller, e a ilustração de Mariana Pardal para *História de Uma Menina*, de Alice Gomes; em 1973, *Pedro e o Mágico*, de António Quadros.

<sup>7</sup> Como se verificou, por exemplo, com *O Gato da Quinta Azul*, de Marina Algarvia.

publicações periódicas destinadas aos mais novos, são de ressaltar, por exemplo, a revista *Fagulha* (dir. por Maria Isabel Mendonça Soares) (1958-1974), «descendente» do jornal *Lusitas* (1943-1957), extinto em 1957, e o *Camarada Pequeno Jornal para os Pequenos* (dir. por Couto Viana e Fernando de Paços) (1957-1965), cuja publicação é promovida pela Organização Nacional da Mocidade Portuguesa. Da generalidade dos números deste periódico, ressaltam a presença recorrente da Banda Desenhada (em alguns casos, importada e, com muita frequência, de índole histórica e cultural), de passatempos (palavras cruzadas, adivinhas, etc.) e de secções como «Coisas raras do mundo» e «Imagens de Portugal». Surgem nomes como Júlio Gil, Marcello de Moraes, António Botelho (os três, na ilustração), Agostinho de Macedo, Artur Anselmo, Esther de Lemos (por exemplo, com a secção «Era assim no tempo dos nossos avós»), Maria Isabel Mendonça Soares (por exemplo, com a rubrica «Quadros do Evangelho») e Maria Manuela Couto Viana e António Manuel Couto Viana.

Algumas notas breves ainda para assinalar o lançamento de várias colecções, muitas delas de larga difusão. Neste âmbito, é notória a produção da Editorial Infantil Majora, cujos propósitos editoriais acabam por transparecer do seu lema: «um amigo que diverte, que educa e que instrui». Apenas para citar alguns exemplos, recorde-se a publicação das colecções «Contos das Mil e Uma Noites», «Formiguinha», «Varinha Mágica» e «Série de Prata». De referir, a título exemplificativo, e com a chancela desta editora, os títulos: *Brincando e Comendo Nós Vamos Crescendo*, um volume de apenas 6 páginas cartonadas, sem indicação do autor e do ilustrador, integralmente dominado pela representação pictórica de animais e por um conjunto de quadras rimadas e centradas nas figuras visualmente recriadas; *Os Sete Desejos da Joanhinha*, obra de formato reduzido que tem a particularidade do recorte do rosto da protagonista em todas as páginas. Na colecção «Varinha Mágica», da mesma editora, são vários os títulos que, num formato gráfico económico, oferecem adaptações de textos do património tradicional oral efectuadas por autores como Fernando de Castro Pires de Lima (1908-1973), que assina também uma *Seleção de Contos Populares para Crianças* (1957) e a antologia *Histórias que o Povo Conta* (1960), obra publicada na colecção «Cavalinho Preto» da Editorial Verbo. Note-se que esta colecção da Editorial Verbo, composta por

livros de capa cartonada e ilustrações a cores, integra também textos da autoria de Isabel Maria Vaz Raposo (Bió) e Ricardo Alberty. Da série de livros «Contos das Mil e Uma Noites», também da mesma editora, destacam-se os textos/adaptações de Costa Barreto e as ilustrações de César Abbott. A título de curiosidade, mencione-se o facto de, no final dos pequenos volumes desta colecção, surgirem anunciadas outras colecções, por exemplo, «livros brochados (com muitas ilustrações a cores)», «Livros brinquedo com movimento», «Edições de luxo – série de ouro», «Livros em pano». Os contos da popular colecção «Formiguinha», também da Majora, e dos quais se destaca a assinatura de João Sereno, vieram a lume a partir dos anos 50 e foram alvo de inúmeras reedições, tendo muitas delas chegado aos nossos dias. Com primeira edição datada da segunda metade da década de 50, a grande maioria dos volumes das séries da Majora foram alvo de sucessivas reedições nas décadas seguintes. Uma outra série, a «Colecção Infantil Ática», destaca-se pelo facto de integrar títulos da autoria de autores como António Sérgio, Esther de Lemos, José de Lemos, Sophia de M. B. Andresen, entre outros.

De forma sintética, verifica-se, nos livros dedicados aos leitores infantis, a coexistência de duas vertentes distintas. Por um lado, constata-se a edição – em, alguns casos, reedição sistemática – de vários títulos explicitamente enquadrados nos «modelos estéticos» e socioculturais inculcados pelo regime salazarista-marcellista, nomeadamente aqueles em que se procura veicular temáticas nacionalistas e/ou valores como Deus, Pátria e Família, tendo, por exemplo, como ponto de partida a História de Portugal e, conforme, aliás, se explicita abertamente em *Instruções sobre Literatura Infantil*, publicadas pela Direcção dos Serviços de Censura, documento ao qual já nos reportámos e cujas directrizes viriam a materializar-se num número considerável de títulos publicados ao longo das décadas de 50, 60 e 70. Por outro lado, é de assinalar a publicação paralela de um conjunto de obras que se distinguem pela imaginação, pela criatividade e pela ficcionalização de tópicos a partir da reinvenção do maravilhoso e do fantástico, do humor, nascido, por vezes, do nonsense e do absurdo, e até da crítica social subtil.

Na primeira vertente, inscrevem-se, por exemplo, várias reedições/reimpressões de obras das décadas anteriores que seguem a referida orientação conservadora. Vejam-se, a este título, os volumes

da colecção «Grandes Portugueses», cujos quatro primeiros são da autoria de Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945), ou, ainda, a série de biografias de Adolfo Simões Muller (1909-1989), incluídas na colecção «Gente Grande para Gente Pequena»<sup>8</sup>, aliás, por este dirigida, como as *Aventuras do Trinca-Fortes: pequena história de Luís de Camões e do seu Poema*, volume subtítulado *Pequena História de Camões e do seu Poema*<sup>9</sup>, e *O Grande Almirante das Estrelas do Sul: pequena história de Gago Coutinho e da primeira viagem aérea ao Brasil*, ou, ainda, *Historiazinha de Portugal*, editado nos anos 40 e alvo de reedições nos anos 50, 60<sup>10</sup> e 70, apenas para citar algumas. Uma referência ainda a Jaime Cortesão (1884-1960) que, em 1967, publica *Contos para Crianças* (1967), obra que contém «Vida de Nuno Álvares Pereira», «O Cavaleiro e o Trovador» e a reedição de «Romance das Ilhas Encantadas» e que, além de testemunhar uma das linhas editoriais mais recorrentes na época – a publicação de colecções de narrativas breves, muitas delas precisamente com este título ou mesmo de colecções variadas também assim intituladas<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Dirigida a jovens dos 12 aos 16 anos, os volumes desta colecção incluem o seguinte registo paratextual «A história do mundo na palma da mão. A aventura maravilhosa da vida. O romance dos que, pelo coração ou pela inteligência, pelo sonho ou pela acção, contribuíram para o bem da humanidade e para tornar a Terra maior». Esta engloba textos dedicados a Marie Curie, Edison, Wagner, D. Henrique, Cervantes, entre outros. Todos da autoria de A. S. Müller, as ilustrações são assinadas por Fernando Bento, Vítor Péon, Júlio Resende, Manuel Lima, José Ruy, Manuel Lapa e Luís Osório.

<sup>9</sup> No paratexto de abertura deste volume, «O livro que vão ler», datado de 1946, A. S. Müller, sublinha o carácter glorioso das figuras nacionais que seleccionou para a colecção. Sobre Camões, por exemplo, refere que este, sendo português, «apegado ao ninho paterno, reparte a alma pelo mundo» e «prestou inegáveis serviços à história de todos os povos».

<sup>10</sup> Na 4ª edição revista, datada do Natal de 1961 e ilustrada por Emmérico Nunes, mais concretamente no seu paratexto de abertura, pode ler-se «(...) os homens, para formarem uma pátria, precisam de ter a mesma história, as mesmas tradições, os mesmos costumes, a mesma língua. (...) E a história de um povo é a sua raiz, que o prende ao passado e lhe dá a seiva para novas flores e novos frutos. (...) E a história de Portugal é legítimo motivo de orgulho para todos nós, pois poucas nações terão dado tanto do seu sangue para a glória do mundo». Neste texto, escrito num registo coloquial e próximo do receptor infantil, presente-se a exaltação da pátria portuguesa e do orgulho nacional: «Não sei se já pensaram no que pensariam os meninos do tempo de Vasco da Gama e de Bartolomeu Dias, ao saberem que a "Flor do Mar" ou a "S. Gabriel" tinham partido para longa e aventureira expedição. Não havia rádio, nem telefones, nem serviço de correios, nem jornais, como há hoje (...); e agora fechem os olhos por um segundo. E hão-de ver passar, entre a poeira dos séculos, a ronda dos heróis (...)». Os paratextos registados nas badanas da publicação são também elucidativos dos propósitos da obra e do posicionamento do seu autor: «A história de uma pátria não deve ser, apenas, uma data de datas e uma lengalenga de nomes de reis e de heróis.

–, revela também uma das tendências criativas mais frequentes: o recurso a temáticas de inspiração histórica e/ou lendária.

No segundo conjunto, destacam-se vários autores de renome. Muitos deles, tendo iniciado a sua actividade nos finais da década de 50, viriam a tornar-se figuras incontornáveis do universo artístico em divulgação: Sophia de M. B. Andresen, Matilde Rosa Araújo, Ricardo Alberty e Ilse Losa. Acrescentem-se a estes, ainda, Irene Lisboa, Maria Lúcia Namorado, Luísa Dacosta, Patrícia Joyce, Maria Cecília Correia, Alves Redol, Maria Isabel Mendonça Soares, Alice Gomes, Papiniano Carlos, Manuel Ferreira, Norberto Ávila, entre outros. Estes autores e outros de referência «obrigatória» – como Mário Castrim, Maria Rosa Colaço, Luísa Ducla Soares, António Torrado, Maria Alberta Menéres ou Manuel António Pina, por exemplo – evidenciam já, na sua escrita, algumas das características e das tendências que, após o 25 de Abril de 1974, singularizam a sua produção literária.

## 2. Literatura sobre liberdade antes do 25 de Abril

Sob a estreita vigilância da Censura, contudo, alguns autores não se conformam com uma escrita controlada e dominada pelos ideais vigentes e, tanto em termos temáticos como formais, prefiguram as

É indispensável que ela nos dê, sobretudo, as linhas essenciais do passado, aquilo que permitirá reconstruir, na sua grandeza, o próprio corpo da pátria. Essa “Históriazinha” é, assim, o retrato vivo de Portugal»; «Esta é a História de Portugal que todos os jovens hão-de gostar de ler. Uma história simples e amável da nossa terra, que o autor conta como quem conta uma série de histórias da Carochinha. Com a diferença de que, tudo quanto aqui se evoca, sucedeu e contribuiu para afervorar em cada um de nós o orgulho de ter nascido em Portugal».

<sup>11</sup> Cf., por exemplo, a colecção «Contos para Crianças», da Lello & Irmão, e os volumes assinados por Carlos Frederico e por Raquel Roque Gameiro ou por Laura Costa (ilustração). Esta colecção integra adaptações de textos clássicos, alguns deles pertencentes a *As Mil e Uma Noites*, ao célebre romance de J. Swift, *Viagens de Gulliver*, a Hans C. Andersen, entre outros. No final de cada volume, pode ler-se a seguinte inscrição de apresentação da série: «A mais interessante das bibliotecas publicada em português para as crianças. Tudo quanto uma criança pode e deve ler, desde a fantasia à história. Nesta pequena biblioteca encontrareis volumes próprios para todas as idades e todas as índoles. Contos históricos, contos de animais, contos de fadas, os grandes homens, fábulas, etc.» (1971). Refira-se também outra colecção assim intitulada, publicada pela Livraria Figueirinhas do Porto, e na qual se integram volumes como *Aventuras da Carochinha Japonesa*, de Emília de Sousa Costa, *Aventuras do Barão de Munchhausen (o barão aventureiro)*, uma adaptação de Henrique Marques Júnior, *Era uma vez...*, de Marta de Mesquita da Câmara, *A Flor Azul*, de Ilse Losa, ou *As Sete Virtudes*, de Odette de Saint-Maurice.

tendências da produção literária posterior ao Estado Novo. Essa rejeição dos modelos impostos é visível, por exemplo, no tratamento do próprio conceito de Liberdade e na denúncia, mais ou menos velada, da situação vivida em Portugal.

A tendência começa a esboçar-se nos primeiros tempos da Ditadura – a partir de 1933, por exemplo, é publicada em folheto, no jornal infantil *O Senhor Doutor*, a primeira versão do texto que, refundido, virá a constituir *Aventuras de João Sem Medo*, de José Gomes Ferreira (1900-1985)<sup>12</sup>. Mas ganha expressão, a partir de finais da década de 40, de algum modo reflectindo a influência que exercia, na literatura e na arte portuguesas, o movimento neo-realista, maioritariamente constituído por escritores e artistas plásticos que se revelaram tenazes opositores ao salazarismo, alguns deles directa ou indirectamente envolvidos em acções de resistência organizada, impulsionadas pelo Partido Comunista Português, remetido então à clandestinidade. Dos autores portugueses de literatura para a infância mais enquadráveis nesta moldura cumpre destacar os nomes de Maria Lamas, José Gomes Ferreira, Sidónio Muralha, Alves Redol, Ilse Losa, Lília da Fonseca e Papiniano Carlos.

José Gomes Ferreira declara, aliás, ter escrito *João Sem Medo* num ambiente de «anseios mutilados» (*Aventuras de João Sem Medo*. 19<sup>a</sup> ed., Lisboa: Dom Quixote, 1999, p. 221). Relendo a obra, iremos encontrar o primeiro exemplo de um texto português para crianças capaz de contornar os mecanismos da Censura à imprensa, denunciando uma situação de conformismo e renúncia à opinião, numa comunidade anestesiada pelo medo. Para tal, recorre ao maravilhoso mas num registo parodístico. O livro é notável, evidenciando o injustamente esquecido talento de José Gomes Ferreira para a narrativa de ficção. Os conhecedores da sua obra lírica (em particular, das inventivas imagens e da *rêverie* poética de raízes na terra que tornam modernos e inesquecíveis muitos dos seus versos) não es-

<sup>12</sup> A primeira versão era ilustrada por Ofélia Marques e José Gomes Ferreira (1900-1985) apenas transformaria os folhetins em livro, após revisão profunda, em 1963, com uma dedicatória aos filhos. Sujeito a posteriores revisões de título, subtítulo e texto, o livro tornar-se-ia a obra mais lida do poeta (em Abril de 1999, atingiu a 19<sup>a</sup> edição, nas Publicações Dom Quixote) e alguns críticos, como Alexandre Pinheiro Torres, considerá-lo-iam até a sua obra-prima. O autor nutria por ela uma particular ternura e, nas revisões do texto, feitas já depois dos sessenta anos, sempre se esforçara «por lhe conservar toda a frescura do improviso dos 30 anos», como afirma na Nota Final da 2<sup>a</sup> edição (Ferreira, 1999: 220).

tranham, desde logo, o poder de recriação da palavra, a cativante oralidade do discurso narrativo, a metáfora surpreendente, a arte de contar e o humor desarmante que tornam singular a escrita deste livro.

A matriz da obra encontramos-la no maravilhoso popular que o autor conhecia bem (nos anos cinquenta, organizaria com Carlos de Oliveira uma imprescindível antologia de *Contos Tradicionais Portugueses* em quatro volumes). Invertendo e subvertendo a lógica desse maravilhoso, oferece-nos uma narrativa que constitui, em simultâneo, uma sátira social (por vezes vêm-nos à memória Jonathan Swift e Lewis Carroll), uma alegoria política (numa das versões o subtítulo escolhido é «*panfleto político em forma de romance*») e um libelo contra o conformismo. Figuração desse conformismo é a aldeia de «*Chora-Que-Logo-Bebes*», de onde o indómito João Sem Medo resolve esgueirar-se, cansado da «*chorinquice*» e «da miséria que gelava as casas» e cobria «*de verdete*» os homens que viviam na povoação – grotesca representação do Portugal amordaçado e bafiento do salazarismo. A fala de uma das personagens que João encontra no início quase poderia representar tudo o que o herói recusará ao longo do seu percurso:

«- Que a paz e a estupidez sejam contigo. Vens preparado para a operação?»

- Que operação? – interrogou João Sem Medo, suspeito.

O descabeçado, de cigarrilha na boca do estômago, expôs-lhe então com paciência burocrática:

- Ninguém pode seguir o caminho asfaltado que leva à Felicidade Completa sem se sujeitar a este programa bem óbvio. Primeiro: consentir que lhe cortem a cabeça para não pensar, não ter opinião nem criar piolhos ou ideias perigosas. Segundo e último: trazer nos pés e nas mãos correntes de ouro...» (Ferreira, 1999: 19-20).

A viagem empreendida por João Sem Medo permite-lhe viver uma série de movimentados episódios (nos quais se confronta com figuras tão estranhas como o homem sem cabeça, a árvore dos dez braços, o gramofone com asas, o príncipe das orelhas de burro, o ciclope, o João Medroso – duplo do protagonista – e a menina dos pés ocos), aventuras que terminam com o regresso a Chora-Que-Logo-Bebes, onde «*provisoriamente*» e enquanto espera pela ocasião propícia para «*secar as lágrimas*» da terra, João Sem Medo «*montou uma fábrica de lenços e enriqueceu*».

Alegoria política «*da má-consciência que aflige o cidadão português apoliticado, mas que aceita sem rebelião activa a sua imanência como objecto*», *Aventuras de João Sem Medo* suplanta, na opinião de Pinheiro Torres (1975: 277-8), outras narrativas alegóricas de fundo político, como as de Karel Capek ou *Animal Farm* de Orwell.

Vinculado também ao ideário estético neo-realista desde os seus primórdios, o poeta Sidónio Muralha (1920-1982) – que, já em tempo de liberdade, abordará nos seus livros infantis valores ecológicos e mesmo a memória de Catarina Eufémia, a camponesa alentejana assassinada em 1954 pela Guarda Nacional Republicana –, publica, em 1949, *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*. Trata-se de um conjunto de composições em verso, de extensão desigual, centradas – o título o indica – na esfera animal, e que oscilam entre o lirismo e a narrativa poética, recorrendo quase sempre à humanização dos bichos. Este ambiente fabular deixa contudo entrever imagens de pobreza, como no poema em que a joaninha (inspirada na figura homónima de um conhecido texto popular do universo infantil) se queixa de o pai não possuir dinheiro para ir a Lisboa comprar-lhe um brinquedo. Não lhe valendo sequer a pena voar para a capital, resta-lhe, assim, ficar presa ao lugar de origem, a rua das violetas, espaço e cor negativamente conotados com a frustração e a tristeza. Noutros textos, como «*Papagaio*» e «*Grilos e grilões*», não só se critica uma certa oratória balofa – a que os governantes do salazarismo haviam habituado os cidadãos – como, na segunda composição, claramente se encena uma espécie de conflito de classes, entre um «*grilo do moinho*» (condenado a juntar-se a outros igualmente pobres e explorados) e um grilo fidalgo, que se destaca negativamente pela pesporrência e por uma visão elitista da sociedade, acabando, no final, preso numa gaiola.

Na esteira de *A Vida Mágica da Sementinha: Breve História do Trigo* (1956), Alves Redol (1911-1969) publica *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos* (1962), dando a conhecer, em conformidade também com os códigos ideológicos do neo-realismo, um novo herói infantil, camponês, arguto e aventureiro, por vezes rebelde e questionador, cujas fantasias têm raízes em vivências rurais concretas. Oriundo também do neo-realismo, tirando, por um lado, partido da dinâmica dos fenómenos naturais como metáfora da própria renovação social (o que, de certo modo, já acontecia em *A Vida Mágica da Sementinha*, de Redol), e valorizando, por outro lado, o esforço colectivo, Papiniano Carlos pu-

blica, em 1963, uma narrativa poética e em verso sobre o ciclo da água – *A Menina Gotinha de Água* – que seria objecto de várias reedições.

O *Livro de Marianinha* (1967), de Aquilino Ribeiro (1885-1963) – escritor de sólidos ideais democráticos, declaradamente antifascista, que prolonga na sua escrita a tradição realista, pertencendo a uma geração anterior às de Gomes Ferreira e Muralha –, é outra obra a destacar. O subtítulo *Lengalengas e toadilhas em prosa rimada* sugere a vinculação do registo dominante ao dos textos poéticos da literatura popular, em especial aos romances tradicionais, às historietas em verso e às «rimas infantis» – as quais surgem, neste livro, muitas vezes glosadas e recriadas em versos de expressivas cadências, fiéis à sua raiz rural. À boa maneira aquiliniana, em quase tudo semelhantes ao bicho-homem, os bichos «a sério» partilham com ele, neste livro, um mundo que fervilha, em especial para os meninos da «velha» escola primária (da Monarquia?, da Primeira República?, do Estado Novo?), cuja «reinação» (p. 67) é comovidamente evocada no divertido trecho cujo primeiro verso é «Saquinha dos livros em bandoleira...» (p. 67). Entre ternura e malícia, assim vão fluindo as memórias de uma infância e das histórias tradicionais, lengalengas e trava-línguas que a povoaram, em textos dos quais não se encontram ausentes, aqui e além, a crítica a uma escola de outros tempos e a esperança num futuro liberto de injustiças sociais: «*Marianinha, desigual é o mundo, / uns no alto outros no fundo. / Um dia há-de raiar, e cedo, / em que a mesa não seja estreme: / uns atoados a comer o creme / e outros a ver e a chuchar no dedo*» (p. 59).

Não passam, tão pouco despercebidas, em diversas obras da segunda metade do século XX, as representações da carência económica e mesmo da miséria a que uma certa literatura para crianças deu voz, mesmo quando não denunciava as intoleráveis limitações à liberdade que então se faziam sentir no país. Tais representações centram-se sobretudo na infância e colocam o leitor ante um verdadeiro cortejo de meninas e meninos desvalidos, não raro de pé descalço, buscando trabalho, trabalhando precocemente ou sem condições para frequentar a escola. Esta linha, de cariz essencialmente realista, é visível, quer em livros de poemas e contos de Matilde Rosa Araújo (1921-), como *O Livro da Tila* (1957), *O Cantar da Tila* (1967) e *O Sol e o Menino dos Pés Frios* (1972), quer na poesia de *Joaninha Avôa Avôa* (1962), de Maria Rosa Colaço (1935-2004), quer

ainda em certas narrativas de Ilse Losa (1913-2006), como *Faisca Conta a Sua História* (1949), *Um Artista Chamado Duque* (s.d.), *Um Fidalgo de Pernas Curtas* (1958) e *Mosquito e o Sr. Pechincha* (1960), mesmo quando, em alguns contos desta autora, a imagem da infância, fustigada pela pobreza, serve de pano de fundo à presença de animais, colocados em primeiro plano e assumindo até, por vezes, a voz de um narrador homodiegético. Entretecendo, embora, ecos do maravilhoso bíblico com imagens de um «real» em que contrastam duas condições sociais e económicas claramente distintas, uma obra como *A Noite de Natal* (1959), de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), situa-se de algum modo numa linha idêntica, tirando partido da oposição estruturante escuro/claro ou sombra/luz. Merece, igualmente referência, da mesma autora *A Floresta* (1968), sendo legítimo perguntar se existirá, na literatura portuguesa para crianças, outra obra que de modo tão cristalino e veemente condene o sistema capitalista e os seus malefícios – fazendo-o, o que é ainda mais surpreendente, no tempo da ditadura fascista.

No domínio do teatro para a infância, a peça mais popular do final dos anos sessenta será *Histórias de Hakim* (1968), de Norberto Ávila (1936-). Merece destaque especial, quer pelo impressionante número de encenações e representações, tanto em Portugal como no estrangeiro, quer pela circunstância de ter sido traduzida para alemão, francês e espanhol. Os diálogos fluentes, em que avulta o cómico de linguagem, compõem uma peça com duas partes articuladas entre si, cuja acção decorre «em Bagdad, no tempo das Mil e Uma Noites». E é justamente a estrutura narrativa de *As Mil e Uma Noites* que determina a estrutura da própria peça, já que o elo de união das duas partes é o «narrador de histórias» Hakim (a fazer lembrar a figura de Xerazade), em simultâneo personagem de uma história e contador de uma outra em certa medida encaixada na primeira: «A arca de sândalo». Um dos achados do texto de Ávila prende-se com a sua arquitectura, e é com naturalidade que vemos o contador-personagem dirigir-se, mais do que uma vez, ao próprio público, apelando à sua participação e mesmo a um levantamento colectivo para, se necessário, salvar Hakim dos opressores. Além do cómico de situações, outros pontos fortes são a eficaz alternância de momentos de tensão com lances de irresistível comicidade e a gestão do tempo dramático, aqui e acolá com sábio recurso ao sus-

*pense*. O texto – por cujos diálogos passam também elogios à leitura e à rectidão de carácter – surpreende, por último, pelo modo como, sem demagogia, com grande economia e leveza de meios cénicos e conseguindo manter o vínculo à atmosfera oriental e ao intertexto que inspira a peça, configura um discurso de corrosiva crítica à arrogância, à autocracia e à opressão dos mais fracos e mais pobres pelos ricos e poderosos. Em 1968, e já num período de declínio da ditadura, convenhamos que não era pequeno conseguimento – muito embora a peça conserve toda a actualidade e se distinga pela universalidade da sua mensagem.

Em época de restrição drástica de direitos e liberdades fundamentais, não surpreende encontrar tematizações metafóricas da Liberdade, como acontecerá em certos poemas Alice Gomes (1910-1983), incluídos em *Bichinho Poeta* (1970), e em livros de António Torrado (1939-) e de Mário Castrim (1920-2002).

Em *O Cavalo do Lenço Amarelo é Perigoso* (1971), do segundo destes autores, vamos descobrir um cavalo chamado Arabé, de quem o seu dono dizia ser um animal perigoso. Para o distinguir, assim, de outros cavalos, ata-lhe ao pescoço um lenço amarelo... Arabé, contudo, luta apenas pelo direito à vida e à sua individualidade, e ainda a partilhar com os homens a felicidade e o trabalho.

Paradigmática, no que toca à forma como, com recurso a uma estratégia metafórica, preconiza a Liberdade como valor essencial à vida humana, é a publicação, em 1972, com ilustrações que Leonor Praça deixou inacabadas, de *O Veado Florido*, de António Torrado (1939-). O conto, muito simples, próximo do imaginário dos textos maravilhosos, narra a história de um coleccionador de animais extraordinários que gostava de impressionar as suas visitas. O veado florido, que empresta o nome ao título do livro, foi uma das últimas capturas para a original colecção. Contudo, a sua qualidade única perde-se quase imediatamente, uma vez aprisionado e retirado do seu *habitat* natural. O enjaulamento funciona, assim, como elemento condicionador da criatividade, originalidade e singularidade da personagem, fazendo-a perder as marcas da sua excepcionalidade. É só no final, num momento fugaz, depois de novamente liberto, que o veado é visto a florir, prova da ligação indelével entre a personagem e a liberdade. A dimensão metafórica do texto é, claramente, alusiva ao estado de coisas vivido em Portugal. Depois de quatro longas

décadas de ditadura, não havia qualquer possibilidade de florescerem veados ou de outras manifestações da genialidade humana. Retrato de um país prisioneiro, triste e moribundo, a imagem da jaula dourada é particularmente significativa pelas conotações que proporciona. A libertação dos poucos animais sobreviventes para alargar jardins e roseirais exprime, como a própria metáfora da armação do veado a florescer, a expectativa e a ânsia de liberdade partilhada por todo um povo. No âmbito da literatura de potencial recepção infantil, este conto, quase uma parábola, de António Torrado, dá voz à denúncia das consequências da Ditadura, ao mesmo tempo que verbaliza o desejo emergente de Liberdade.

Luísa Ducla Soares (1939-) inicia a sua carreira literária exactamente no mesmo ano da edição de *O Veado Florido*, desta feita com a obra *História da Papoila* (1972) que ficará sempre associada à recusa da autora em aceitar, por motivos ideológicos, o Grande Prémio de Literatura Infantil do Serviço Nacional de Informação (SNI). Um ano mais tarde, em 1973, em plena Guerra Colonial, vinha a lume o livro *O Soldado João*, publicado na editora Estúdios Cor com ilustrações de Zé Manel. A ousadia da edição, já sublinhada por Violante Florêncio (2001: 3), reside no elogio da paz e das atitudes pacifistas num momento de guerra, denunciando, de forma clara, a inutilidade e o absurdo dos conflitos armados. Neste caso, não deixa de ser curioso que os dois generais inimigos, uma vez resolvido o problema de calos que os afligia a ambos, decidam pôr fim ao conflito e condecorar o protagonista. Este, o soldado João que o título destaca, surge como homem simples e profundamente bom, fiel, independentemente das circunstâncias e das obrigações, à sua origem rural, aos princípios e valores humanistas, provocando, aparentemente de forma não intencional, a alteração do comportamento dos outros e, até, o fim de uma guerra. Apresentado como lavrador, ocupado a fazer nascer milho, cravos, couves e manjericos, a sua transformação em soldado não lhe muda a personalidade, nem lhe altera a vontade de fazer felizes os que o rodeiam. Por isso, mesmo contra a vontade das hierarquias militares, observamo-lo seguindo um código de conduta muito pessoal, cumprimentando inimigos, tocando música de dança, cozinhando e servindo café.

De certa forma, o texto também permite perceber um certo idealismo ou mesmo uma intencional ingenuidade na defesa da ideia de

que um só homem pode mudar o mundo, ao mesmo tempo que se faz a apologia de uma «certa» revolução interna, que é feita pacificamente, a partir de dentro da própria instituição militar. O facto de conhecermos o desenvolvimento histórico dos acontecimentos depois da publicação deste livro de Luísa Ducla Soares quase permite ver até que ponto parece premonitório, ainda que a escrita da autora se mantenha sempre num registo muito simples, onde é possível perceber o paralelismo da narrativa e também ler as sugestões de humor da autora.

### 3. Literatura e Revolução

Como momento histórico particularmente marcante, possivelmente o mais importante da História portuguesa do século XX, o 25 de Abril de 1974 tem suscitado, por parte da literatura em geral e da produção escrita a pensar no público infanto-juvenil em particular, um interesse cujo crescimento parece ampliar à medida que a distância temporal sobre ele aumenta. Mais do que um momento específico, muito breve e cronologicamente datado, o 25 de Abril surge como uma espécie marco geoestratégico, pela forma súbita, radical e simultaneamente unânime e pacificadora, como põe fim a um regime opressivo e censor que governou os destinos do país e dos seus habitantes durante mais de quatro décadas. O surgimento de leituras simbólicas, algumas de profundo cunho literário, foi praticamente imediato. Veja-se, por exemplo, o caso dos versos de Sophia de Mello Breyner, ainda devidores, pela proximidade temporal, de uma espécie de febre libertadora que contaminava, de forma global, a população portuguesa:

«25 de Abril

Esta é a madrugada que eu esperava  
O dia inicial inteiro e limpo  
Onde emergimos da noite e do silêncio  
E livres habitamos a substância do tempo»  
(Andresen, 1992b: 195).

A construção do imaginário que marcará os textos futuros que recriam este momento parece, desde logo, claramente determinado, sobretudo quando comparado com o tratamento literário que a mesma autora dava à Ditadura:

«ESTE É O TEMPO

Este é o tempo  
Da selva mais obscura

Até o ar azul se tornou grades  
E a luz do sol se tornou impura

Esta é a noite  
Densa de chacais  
Pesada de amargura

Este é o tempo em que os homens renunciam»  
(Andresen, 1992a: 306).

Numa leitura comparativa dos textos sobressai um conjunto de oposições estruturantes que, de forma indelével, se associa à re-visitação literária da Revolução portuguesa. Pela carga simbólica que polarizam, veja-se o funcionamento textual e recorrente das oposições entre noite e dia (associado à madrugada), numa configuração de uma outra oposição estruturante de escuro/claro ou sombra/luz, compreende-se a imediatez da identificação da longa noite vigiada e opressiva com a Ditadura e da madrugada reveladora com a Liberdade.

Estes binómios isotópicos serão presença assídua em muitos dos textos destinados ao público infanto-juvenil, reiterando as imagens mais marcantes que enformam a avaliação da Revolução de Abril e a configuram, por si só, como um produtivo sema literário.

Veja-se, desde logo, o recém-reeditado<sup>13</sup> conto de Matilde Rosa Araújo (1921-), *História de uma Flor* (2008). A situação inicial da narrativa apresenta-a «num canto escuro da terra sem sol que lhe desse cor, sem um olhar que a tocasse, sem as mãos do vento que a fizessem estremecer» e as frases imediatamente a seguir actuam como reforço desta primeira ideia: «vivia num canto escuro (...), entaipada» e «era uma vez, mesmo uma vez, toda a sua vida de sombra». Neste caso, a escuridão, reforçada pela repetição do adjetivo «escuro», é ainda potenciada pela referência à «sombra», também

<sup>13</sup> ARAÚJO, Matilde Rosa (1976). «História de uma flor», in ARAÚJO, Matilde Rosa e SIMÕES, Santos. *Dois Histórias*. Braga: MEIC-FAOJ, pp. 13-22; também in ARAÚJO, Matilde Rosa (1983). *A Velha do Bosque*. 2ª ed., Lisboa: Livros Horizonte, pp. 21-31 (ilustrações de Ana Leão).

evidência de falta de luz, para além da sugestão de isolamento («entaipada»). Os sapos, que testemunham a sua situação lamentam a sua condição de «prisioneira da sombra», enquanto a flor «continuava escondida como num lençol de trevas sepultada». A ausência da luz do sol tem efeitos perversos, condicionando a sua cor e provocando palidez. Observe-se a gradação semântica relativa à ausência de luz, uma vez que o escuro e a sombra passaram agora a «trevas». A opção pelo adjectivo «sepultada», em articulação com o «lençol de trevas», sugere claramente a ideia de morte eminente, numa alusão implícita à mortalha.

Contudo, fora dos limites onde a flor se encontrava aprisionada, a Primavera já tinha começado a inundar de vida e de luz a Natureza, libertando-a da inacção do Inverno e, numa ousadia inusitada, o sol invade o local onde a flor se escondia, descobrindo-lhe uma beleza e uma vida desconhecidas e insuspeitas: «E veio de madrugada misturado com música tão mansa que as sombras se haviam esquecido de tapar a flor». E, por acção da luz, a flor ganha cor, tornando-se «rubra de sol», voz e sorriso: «e a flor sorriu abrindo o vermelho nítido das pétalas, o verde nítido das folhas». Colhida por uma criança, a flor testemunhará, com as suas irmãs desconhecidas, a alegria de um povo que descobria finalmente a liberdade: «Nas ruas havia flores vermelhas por toda a parte. No peito das mulheres, dos homens, nos olhos das crianças, nos canos silenciosos das espingardas. Nem era uma guerra, nem uma festa. Era o mundo de coração aberto».

As ilustrações de João Fazenda recriam com especial expressividade estas sugestões de variação de luz, dando, inicialmente, particular centralidade à sombria lagoa habitada por sapos tristes e uma flor esquecida pelo sol. A profusão cromática, associada à luminosidade primaveril, permite sublinhar a cor vermelha da flor também através dos jogos de tamanho e de perspectiva.

A construção de tipo metafórico tem, como se observa, condicionado a leitura, pela literatura de potencial recepção infantil, da Revolução de Abril, ela própria metáfora do fim de muitos medos, opressões, perseguições e conflitos. Mais do que artifício retórico, a metáfora funciona enquanto forma operativa de analogia, estabelecendo afinidades entre uma realidade (e um tempo) que a criança conhece e identifica facilmente e uma outra desconhecida, mais distante cronológica e afectivamente que, desta forma, se torna próxima e reconhecível.

É, pois, igualmente com base numa metáfora que António Torrado (1939-) estrutura a narrativa versificada *Vassourinha entre Abril e Maio* (2001), com ilustrações de João Abel Manta. A acção está dividida em dois momentos distintos, correspondendo, respectivamente, o primeiro ao tempo antes do 25 de Abril, e o segundo aos acontecimentos imediatamente posteriores àquele evento. Protagonizada por uma vassoura, a mesma que dá título ao livro, a narrativa dá conta do longo período de opressão e controlo de que o objecto foi vítima por parte da «Dona Senhora» (numa alusão à expressão de senso comum utilizada para referir a Ditadura – «o tempo da outra senhora»). A repetitividade da primeira parte está patente nas próprias quadras, todas variações próximas de um mesmo tema, reforçada ainda pela presença do refrão e de outros paralelismos sonoros e sintácticos. Os dois primeiros versos de cada quadra descrevem a actividade constante da vassoura, o terceiro («enquanto a Dona Senhora») repete-se ao longo sete quadras e prepara o quarto que, em discurso directo, capta as ordens, as ameaças e as críticas da personagem maléfica. Esta sucessão de quadras sublinha o cansaço e a submissão da vassoura que «vassoura / a própria sombra magoada» (Torrado, 2001: 17). A segunda parte está associada ao momento da libertação e, decorrente dele, da transformação operada na vida da vassoura, metáfora do povo oprimido, perseguido e subjugado. A repetição (também sob a forma anafórica) da expressão «até um dia» imprime a ideia de ruptura tão desejada, acentuando o significado do momento: «até um dia / até um dia, alvorada, / de um dia de sol ardente, / até um dia largar / por essas ruas de gente» (Torrado, 2001: 18). A vassoura ganha novo significado e novo simbolismo ao varrer do calendário o «tempo nojento e vil» (idem). O efeito de transformação fica patente na selecção vocabular de «alvorada», «um dia de sol ardente» e «novo ano em fins de Abril» (idem) e no seu significado simbólico, associado ao fim da escuridão, da noite e do Inverno.

O medo e o servilismo que caracterizavam a vassoura são substituídos pelo contentamento e pela dança «nas mãos do vento» (p. 23) da mudança. Só muito levemente conotada<sup>14</sup> com o período

<sup>14</sup> A ancoragem histórico-cultural é, sobretudo, estabelecida por elementos de índole paratextual, como é o caso do subtítulo, da data de edição e da data que surge como epígrafe da própria narrativa.

histórico da Revolução de 74, a narrativa de *Vassourinha* pode ser lida como metáfora da Revolução de Abril em particular ou, mais genericamente, como alegoria universal acerca da libertação dos povos e da conquista da sua autodeterminação. Marcadamente poético e simbólico, às vezes também corrosivamente irónico, o texto de António Torrado pode ser lido como uma ode à liberdade e à iniciativa humana na sua defesa e instauração.

As ilustrações de João Abel Manta, de grande impacto visual pelas cores fortes e grandes manchas coloridas, cristalizam, também de forma metafórica, os motivos mais insistentes da narrativa poética de António Torrado, dando forma (e cor) ao refrão relativo à Dona Senhora, retratada de forma disfórica pela quase caricaturização de elementos anatómicos que a aproximam do estereótipo das figuras maléficas, como acontece com a forma do rosto e do nariz, e com a representação dos olhos, dos dentes e, sobretudo, das mãos quase garras, para além da indefinição das manchas de cor e da relativa imprecisão do sinal contorno. As variações cromáticas e os jogos com os contrastes entre a luz e as sombras, o claro e o escuro, acentuam as conotações de medo e de opressão que dominam grande parte do texto. O movimento constante da vassoura decorre, sobretudo, das ilustrações inseridas nas páginas de texto (sempre condensado e plural, promovendo várias leituras) e da recorrência das linhas circulares, além de um conjunto diversificado de animais (com particular relevo para os insectos), dando conta da exploração de que a vassoura é alvo. A transformação ocorrida é captada na imagem onde a vassoura passa a ser empunhada como uma arma, simbolizando a revolta. Atente-se, nesta ilustração, no carácter mais definido das linhas de contorno, evidenciando a determinação dos revoltosos e caminhando na via do final feliz, em liberdade, da última imagem.

«A Bandeira Escondida» é o título do primeiro conto que integra o volume homónimo da autoria de Arsénio Mota. Publicada em 1998, esta narrativa, à semelhança de outras deste autor, destaca-se pela moldura ideotemática, associada às fortes ressonâncias simbólicas, que distingue o seu enredo. Valores universais como a Liberdade, a Independência – de expressão, de opção política, de crença, entre outras –, o respeito pelo Outro, o Direito à Diferença e ao Sonho ou, até, o multiculturalismo perpassam este conto protagonizado por um rapazinho, Luís, cuja ingenuidade acaba por ser determinante

para a resolução medianamente feliz do conflito. É em torno de algumas memórias de Luís que o relato se desenvolve. Este, numa das noites em que lê às escondidas até muito tarde, apercebe-se da visita de uns amigos que trazem uma bandeira para ser guardada pelo seu pai. A curiosidade não o deixa mais descansar e, a dada altura, actuando ao jeito transgressor e inconsequente próprio da infância, resolve tirar a bandeira do seu esconderijo – uma arca, porque se tratava, na verdade, de um tesouro –, convidar um amigo e brincar, como se aquele novo «brinquedo», estandarte de uma Liberdade muito especial, fosse a «pátria dos dois e de todos os amigos» (Mota, 1998: 20). A decisão por mudar de lugar a bandeira – da arca para a casota – vem a revelar-se fundamental para o seu pai, na noite em que «três homens de aspecto duro, antipático, com cara de forasteiros, que interrogavam a mãe enquanto procuravam qualquer coisa por todos os lados» (p. 21). O carácter sugestivo e/ou as alusões a um contexto histórico-social particular, uma situação de opressão/repressão, de perseguição e de clandestinidade, transparece, por exemplo, pela prevalência da noite, tempo ligado simultaneamente ao mistério, a uma certa tensão dramática e também à angústia da separação e da prisão. As referências mais ou menos implícitas ao período do governo Salazarista reflectem-se na actuação agressiva e inexplicável – aos olhos, por exemplo, do narrador e do protagonista infantil – de uns desconhecidos, «estranhos, antipáticos» (p. 22), que reviram a casa de Luís à procura de alguma coisa, momento que recria, com particular verosimilhança, uma situação muito frequente durante a época histórica mencionada. Texto de memória, «A Bandeira Escondida» integra a categoria da ficção que apela, com subtileza e num registo literário vivo e atractivo, ao despertar da consciência cívica de cada um.

Não totalmente conotado com a literatura que revisita e recria a Revolução de Abril, *O Ladrão de Palavras* (2006), de Francisco Duarte Mangas (1960-) tematiza, de forma alegórica mas acentuadamente pertinente, questões ligadas à falta de liberdade de expressão e à importância da palavra enquanto elemento modelizador do mundo. As consequências do medo e da auto-censura que se fazem sentir na aldeia onde se desenrola a acção conduzem os homens e as crianças à tristeza a que só a coragem, a determinação e o Verbo libertador poderão pôr fim. Essa tristeza é, mais uma vez, conotada com a

escuridão, a noite e a sombra. O próprio nevoeiro que, a dada altura, paira sobre a aldeia e sobre os seus habitantes, criando um micro-clima especial que, inclusivamente, tem consequências junto das crianças às quais, subitamente, cresce uma barba verde e musgosa, símbolo de uma adulez precoce e consequência de uma infância roubada.

Metáfora dos tempos difíceis da opressão – simultaneamente tão distantes e tão próximos – e do caminho percorrido na via da libertação, *O Ladrão de Palavras* traz para o universo da produção literária de destinatário infante-juvenil uma temática associada à literatura interventiva/comprometida. As ilustrações de Alain Corbel, combinando sugestivas influências cubistas e expressionistas, corporizam a dimensão metafórica que estrutura o texto, dando especial relevo à oposição entre opressão e liberdade; silêncio e palavra; tristeza e alegria; morte e vida, e traduzindo cromaticamente estas ideias através das variações de cor e de luminosidade que se verificam nas páginas. As guardas iniciais e finais permitem perceber a evolução verificada por acção da coragem e da libertação, cristalizando de forma clara os binómios já referidos.

A relação da Ditadura com um tempo sombrio, negro e opressivo, capaz até de escurecer as pessoas que (sobre)vivem sob o seu jugo, está também patente na obra *O Tesouro*, de Manuel António Pina (1943-). Logo na abertura da narrativa, o real e o ficcional parecem mesclar-se, na medida em que o relato é introduzido a partir da expressão «Há muitos anos, (...) num país muito distante vivia um povo...» (Pina, 2005: 3), enquadrando-se a acção, desta forma, numa moldura temporal e espacial aparentemente pautada pela indefinição e pelo longínquo. Trata-se de uma estratégia comum tanto aos relatos ficcionais de raiz tradicional, como aos de potencial recepção infante-juvenil, mas prevê-se, também, uma proximidade e um envolvimento evidentes entre aquele que conta, uma voz marcada pela emotividade e pelo conhecimento prévio, aparentemente, *in loco* dos factos que narra, e aquele que lê ou ouve: «...no tempo em que o teu pai andava na escola...» (idem). Com efeito, a ficcionalização de um momento da História colectiva concretiza-se neste conto no discurso de um narrador heterodiegético que, adoptando uma perspectiva omnisciente, acaba por se revelar, a cada instante, conhecedor profundo do que relata, desvendando, inclusivamente, os sentimentos mais profundos das personagens, que parecem, enfim,

coincidir com os seus: «Quem ouvia estas coisas, ficava muito inquieto e, subitamente, o seu coração enchia-se também de tristeza e amargura. O Sol não lhes parecia tão quente, nem o céu tão transparente e tão azul e, quando voltava à rua, olhava também em volta amedrontado, pensando que podia estar a ser vigiado e seguido e temendo até que alguém pudesse ler os seus pensamentos e sair da sombra para o castigar por causa deles» (idem).

Ainda no parágrafo inicial citado, destaque-se um discurso de índole predominantemente disfórica, adjectivado, muitas vezes duplamente, como acontece nas expressões «povo infeliz e solitário», «o céu era alto e azul» ou «as cidades quentes e azuis» (idem). Neste segmento inicial, é notório o contraste que o narrador sugere entre aquilo que podemos designar como a vida humana, que apelidaríamos genericamente de «cinzenta» e resignada, e o cenário, o mundo, que parece, na sua beleza, estar alheio a tudo o que o Homem, aquele Povo, vai vivenciando. Veja-se, por exemplo, que, enquanto o povo é «infeliz e solitário, vergado sob o peso de uma misteriosa tristeza», as pessoas têm «olhos tristes» e vivem amedrontadas, o céu, em contrapartida, era «alto e azul, os campos férteis, o mar e os rios cheios de peixes e de vida, as cidades quentes e luminosas» (idem).

Nesta narrativa, do ponto de vista discursivo e, essencialmente, semântico, constatamos a co-presença de um conjunto de binómio que, quanto a nós, possuem importantes valências expressivas: o estado de espírito «cinzento» das pessoas vs. o cenário «azul» que as envolve; a sua aparência fechada e silenciosa vs. a sua essência franca, aberta e dialogante; silêncio vs. canção; o passado vs. presente; o país das pessoas tristes vs. as terras dos visitantes; medo vs. coragem; opressão vs. liberdade; ditadura vs. democracia.

Alguns destes jogos antinómicos surgem recriados, ainda que de modos distintos, pela componente visual das duas edições. No caso do pequeno volume ilustrado por Manuela Bacelar, observa-se uma componente visual bastante contida, quer no âmbito cromático, quer no número de elementos figurativos recriados – globalmente, verifica-se apenas a presença do cravo vermelho, de um conjunto restrito de figuras humanas (ambos elementos reiterados), do sol e de uma janela enfeitada –, uma expressão artística nascida da pintura, baseada em aguarelas, de traços leves, estilizados e muito sóbrios. Não obstante esta simplicidade, ensaia-se, neste discurso pictórico, uma

construção em que se perscruta uma evolução temporal, um espaço físico e a convivência de personagens, recriadas visualmente a traço apenas delineado ou a partir de sombreados, um quadro que engloba, assim, algumas marcas evidentes de narratividade.

No caso da edição de 2005, ilustrada por Evelina Oliveira, destaca-se, logo na capa do livro, tanto uma dominante presença humana (duas crianças), como os cravos vermelhos e, ainda, um pássaro azul. Simbolicamente, cruzam-se, nesta capa, as ideias de união (as crianças dão a mão), aspecto retomado posteriormente no «interior» do livro, de liberdade e de felicidade, aqui sugeridas não só pela circularidade e pelo cravo vermelho, signo visualmente reiterado, por exemplo, nas guardas do livro, mas também pela própria ave azul, elemento icónico que, aliás, ocorre repetidamente ao longo de toda a obra. Compostas em tons fortes e quentes e em traços muito definidos, as ilustrações de Evelina Oliveira estendem-se por páginas duplas e dão corpo ao humano, deixando transparecer, através dos rostos, em especial dos olhos, e das próprias posições corporais das figuras humanas representadas, as suas mais profundas emoções. Neste âmbito, é interessante notar a diferença pronunciada de tonalidades entre os rostos e a indumentária dos populares oprimidos e os dos opressores, aqui retratados a cinzento e negro. Além disso, o cinzento ou o sombrio das fisionomias dos habitantes do País das Pessoas Tristes contrasta com a força cromática das cores brilhantes que surge representado o país.

Álvaro Magalhães (1951-), em *O Rapaz da Bicicleta Azul* (2004), constrói uma novela onde, mais uma vez, a metáfora desempenha um papel relevante. Protagonizada por um rapaz que parte em busca do pai, preso pela PIDE, e da flor da Liberdade, a narrativa cruza-se com o relato histórico da noite que antecede a Revolução e com Salgueiro Maia, uma das figuras centrais desse acontecimento. Com algumas incursões intertextuais, como a descrição da liberdade como um tesouro perdido/roubado, próxima da imagem de Manuel António Pina, ou as sugestões sensoriais da sua cor e do seu cheiro, reminiscências dos versos de Jorge de Sena «não hei-de morrer sem saber qual a cor da Liberdade», o texto potencia as suas possibilidades de leitura e, até, o horizonte dos eventuais destinatários.

A analogia do regime ditatorial com a escuridão e com a tristeza está patente na forma como o narrador-personagem descreve a para-

doxal realidade que o rodeia, em Santarém, na Praça da Liberdade: «Ficou a observar as pessoas que por ali passavam e pareceu-lhe que eram tão tristes como as que vira noutras ruas e praças. Em pleno dia, cada homem trazia consigo a sua noite, do mesmo modo que se traz uma sombra» (Magalhães, 2004: 15). Noite e sombra são, como vemos, imagens recorrentes para a caracterização de um tempo vil. Do ponto de vista sensorial, é também relevante a associação da Liberdade à doçura do mel, por oposição à amargura do tempo que a antecede: «já reparaste como [as pessoas] estão amargas, azedas, intragáveis?» (p. 18). O dia da Revolução traz consigo uma claridade nova e uma perspectiva diferente sobre a realidade: «foi avançando e as mesmas ruas, as mesmas casas e as mesmas pessoas. À luz da liberdade, era tudo novo: as ruas, as casas, as pessoas» (p. 29).

Possivelmente o menos metafórico dos livros sobre o 25 de Abril de 1974, mas profundamente intertextual, *Romance do 25 de Abril em prosa rimada e versificada*, de João Pedro Mésseder (1957-), recria, com rigor e fidelidade, os acontecimentos históricos, sociais e políticos que marcaram a vigência do governo fascista em Portugal, em paralelo com a narrativa da resistência e da oposição a esse mesmo regime. Singular, no que toca ao tratamento das figuras históricas, e original, na opção pela narrativa versificada herdeira do espírito e letra do romanceiro, a narrativa acompanha as aventuras e a luta de um menino chamado Portugal em prol da Liberdade e da Democracia. Marcado por uma certa dimensão épica, própria do género no qual voluntariamente se filia, como o título evidencia, o livro sublinha, ainda a sugestão de que esta história, sendo um romance, merece ser fixada/conservada e transmitida de geração em geração, como acontecia com este tipo de textos. Aliás, o carácter «memorial» da narrativa desempenha aqui uma clara funcionalidade pragmática, uma vez que se pretende que o conhecimento do passado evite a sua repetição no futuro.

Deste modo, as oposições que apontámos como pertinentes para a leitura das obras seleccionadas são, no caso de *Romance do 25 de Abril*, mais evidentes do ponto de vista da ilustração, uma vez que Alex Gozblau recorre à variação cromática e ao jogo entre claro e escuro para recriar a transformação provocada pela Revolução, do que do próprio texto. Ainda assim, observe-se, na descrição da perseguição movida ao menino e que conduz à sua prisão, a forma

como, com recurso à anáfora e à repetição, a vigilância e o medo se tornam opressivos: «Mas havia nessa terra / estendida à beira-mar, / e onde todos tinham medo, / muito medo de falar, / mil ouvidos que ouviam, / mil olhos que tudo viam, / homens que todos temiam / e que sem ninguém dar conta / já pela noite levavam / para uma prisão escura / o menino Portugal» (Mésseder, 2007). A «noite» e a «prisão escura» reflectem, pois, o clima de terror instaurado. Por oposição, a Revolução, associada aos versos de Sophia que o texto cita, é descrita com uma luminosidade diferente, associada à festa. O recurso ao polissíndeto reforça a sucessão de acções e a sugestão de velocidade e dinamismo dos acontecimentos ocorridos: «Esse dia sem igual, / como um dia inicial, / esse dia inteiro e limpo / foi o 25 de Abril. / Dia em que as ruas cresceram / e as horas se esqueceram / e em praças e avenidas / se agitaram cravos mil. / Em que o povo levantou, / de voz armado e razão, / a sua Revolução, / p'ra, sem mortos nem feridos, / ao país restituir / a liberdade roubada / e à terra lançar sementes / de um recto e claro porvir» (Mésseder, 2007).

#### 4. Conclusões

De tudo aquilo que expusemos, importa destacar a ideia de que a LIJ foi, no período do Estado Novo e não obstante as conhecidas circunstâncias sócio-políticas, e continua a ser, como atestam os diversos títulos da escrita contemporânea para crianças que analisámos, um campo artístico simultaneamente privilegiado, fértil e, até, atento no que à ficcionalização de momentos-chave da História Portuguesa diz respeito e, conseqüentemente, relativamente à preservação da Memória colectiva, muitas vezes, partilhada a partir de pontos de vista pessoais/individuais. O interesse que a LIJ suscitou em determinados meios estatais sinaliza a relevância que esta escrita poderia possuir no âmbito da construção do sujeito/cidadão.

Em termos globais, uma leitura conjunta dos vários textos aqui seleccionados referentes ao período da Ditadura, assim como outros seus contemporâneos cuja análise não pôde ser levada a efeito por constrangimentos temporais óbvios, permite constatar a assiduidade da utilização de estratégias retóricas como a metáfora, a alegoria ou até mesmo a prosopopeia (sobretudo no sentido etimológico), para abordar, de forma mais ou menos velada, a tensão liberdade/privação da liberdade ou para aflorar valores que iam a contracor-

rente da ideologia dominante no Estado Novo (o valor, por exemplo, do trabalho colectivo, o valor do progresso científico e técnico). Na mesma linha de construção simbólica, veja-se a opção por personagens animais, como o veado ou o cavalo, por exemplo, e uma certa aproximação ao ambiente fabular (o que até se inscreve na tradição) para, na verdade, falar das pessoas, dos cidadãos privados de liberdade ou das vítimas da arrogância, do autoritarismo, do elitismo social. A par desta tendência, verifica-se igualmente, em alguns textos, a opção por uma simples exposição (aparentemente desideologizada, mas, na verdade, fortemente ideologizada) das situações de miséria e pobreza na sociedade, conduzindo o leitor à reflexão sobre a génese deste estado de coisas, como acontece com os textos de Matilde Rosa Araújo, Ilse Losa ou Maria Rosa Colaço. Aliás, estas autoras, a par de outros nomes de referência como Sidónio Muralha ou Papiniano Carlos, são exemplo de uma certa influência do neo-realismo, nas representações literárias das personagens infantis, dos cenários sociais e familiares. Contudo, questões como racismo e o colonialismo não tiveram eco, nem de forma velada, nas produções literárias de potencial recepção infantil, o que, por si só, pode causar alguma estranheza aos leitores actuais. Ao nível dos géneros, constata-se que a preferência pelo conto, a narrativa poética e a poesia, que se verificava antes do 25 de Abril, passa agora para o conto e o conto em forma de álbum.

No que respeita à produção literária que revisita a Revolução de Abril, continua a verificar-se o relevo da dimensão metafórica na apropriação da data e do seu significado simbólico. As motivações do recurso a esta estratégia são, contudo, diferentes do que acontecia durante a Ditadura, uma vez que não se trata de contornar a Censura, mas propor outras leituras da História e de um dos seus episódios recentes mais marcantes. Esta leitura mais abstracta ou mais conceptual pode, contudo, suscitar dúvidas pela forma como se perdem, ou se tornam menos claras, as ligações a referentes concretos.

Tal opção parece sustentar a constatação de que, no que à literatura infantil portuguesa diz respeito, a matéria histórica, enquanto fonte de inspiração, não possui uma expressão particularmente significativa. Alguns acontecimentos em particular, apesar de relevantes, no sentido de estruturantes até do ponto de vista da identidade, além de potencialmente traumáticos, mais próximos ou mais

afastados temporalmente, não conhecem, por isso, particular eco de modo a perdurarem na memória literária. É o caso, entre outros, das invasões francesas e das lutas liberais, do período da República, da guerra colonial. O mesmo acontece, também, em relação a eventos relevantes do ponto de vista da História Mundial, com implicações directas ou indirectas na história portuguesa, como foi o caso das Guerras Mundiais, da Guerra Civil de Espanha e de outros conflitos mais ou menos localizados. No domínio específico do romance e da novela juvenil, com excepção de alguns casos isolados que recriam acontecimentos históricos situados num passado longínquo (Alice Vieira, Magalhães & Alçada, Alberto Oliveira Pinto, entre outros), possivelmente entendido como mais inócuo, quase passível, pela distância temporal, de ser conotado com a fantasia, é manifesta a exígua produção que revisite a História recente, o que, por exemplo, não se verifica em outras literaturas europeias e mundiais, galega, espanhola, francesa, alemã, grega, onde a recriação ficcional de episódios históricos recentes (Guerra Civil, Holocausto, deportação dos judeus, ditaduras gregas...) se faz de forma assídua.

Com algumas excepções, sobretudo ocorridas nos últimos anos (veja-se, por exemplo, no que ao 25 de Abril diz respeito, como as várias edições se sucedem sobretudo na última década), a revalorização da memória histórica e, em especial, de um património e de uma memória relativamente recentes, é um fenómeno também ele temporalmente localizado na contemporaneidade. O incremento destas publicações, algumas de cariz mais histórico, no sentido divulgativo, do que propriamente literário parece resultar de uma tendência mais pedagógica do que propriamente literária (não esqueçamos também as motivações evocativas e/ou comemorativas associadas a muitos textos), uma espécie de memorial de claras intenções pragmáticas, destinado a fazer perdurar o significado de datas ou acontecimentos tidos como relevantes.

## Referências bibliográficas

- (1950). «Instruções oficiais sobre literatura infantil». Lisboa: Direcção dos Serviços de Censura.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1959). *A Floresta*. Porto: Figueirinhas.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1959). *A Noite de Natal*. Lisboa: Ática (ilustrações de Maria Keil).
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1992a). *Obra Poética I*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1992b). *Obra Poética II*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ARAÚJO, Matilde Rosa (1957). *O Livro da Tila*. Lisboa: Editorial Os Nossos Filhos.
- ARAÚJO, Matilde Rosa (1967). *O Cantar da Tila: poemas para a juventude*. Coimbra: Atlântida Editora.
- ARAÚJO, Matilde Rosa (1972). *O Sol e o Menino dos Pés Frios*. Lisboa: Ática
- ARAÚJO, Matilde Rosa (2008). *História de uma Flor*. Lisboa: Caminho (ilustrações de João Fazenda) [ARAÚJO, Matilde Rosa (1976). «História de uma flor». In Araújo, Matilde Rosa e Simões, Santos. *Duas Histórias*. Braga: MEIC-FAOJ, pp. 13-22; também in Araújo, Matilde Rosa (1983). *A Velha do Bosque*. 2ª ed., Lisboa: Livros Horizonte, pp. 21-31 (ilustrações de Ana Leão)].
- ÁVILA, Norberto (1968). *Histórias de Hakim*. Lisboa: Panorama.
- CARLOS, Papiniano (1962). *A Menina Gotinha de Água*. Lisboa: Portugal (ilustrações de João da Câmara Leme).
- CASTRIM, Mário (1971). *O Cavalo do Lenço Amarelo é Perigoso*. Lisboa: Prelo.
- COLAÇO, Maria Rosa (1962). *Joaninha avôa avôa*. Lisboa: Nave (ilustrações de Lúcia Maria)
- CUNHAL, Álvaro (2000). «Os barrigas e os magriços» in *Visão*, 7 de Junho de 2000
- FERREIRA, José Gomes (1999). *Aventuras de João Sem Medo*, 19ª ed., Lisboa: Dom Quixote.
- FLORÊNCIO, Violante (2001). «O Elogio da Diferença na Obra de Luísa Ducla Soares», in Gomes, José António (Org.), *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, n.º 5, Abril de 2001. Porto: Campo das Letras, pp. 3-8.
- GOMES, Alice (1970). *Bichinho Poeta*. Lisboa: Edição da Autora.
- LOSA, Ilse (1958). *Um Fidalgo de Pernas Curtas*. Porto: Marânus (ilustrações de Júlio Resende).
- LOSA, Ilse (1979). *Faisca Conta a Sua História*. Lisboa: Livros Horizonte (ilustrações de Manuela Bacelar).
- LOSA, Ilse (1979). *Mosquito e o Senhor Pechincha*. Lisboa: Livros Horizonte (ilustrações de Manuela Bacelar).
- LOSA, Ilse (1979). *Um Artista Chamado Duque*. Lisboa: Livros Horizonte (ilustrações de Manuela Bacelar).
- MAGALHÃES, Álvaro (2004). *O Rapaz da Bicicleta Azul*. Porto: Campo das Letras (ilustrações de António Modesto).
- MANGAS, Francisco Duarte (2006). *O Ladrão de Palavras*. Lisboa: Caminho (ilustrações de Alain Corbel).

- MÉSEDER, João Pedro (2007). *O Romance do 25 de Abril em Prosa Rimada e Versificada*. Lisboa: Caminho (ilustrações de Alex Gozblau).
- MOTA, Arsénio (1998). «A Bandeira Escondida» in *A Bandeira Escondida*. Colec. «Tapete Voador». Porto: Campo das Letras (ilustrações coligidas por Fernando Lanhas).
- MURALHA, Sidónio (1949). *Bichos, bichinhos, bicharocos*. Lisboa: Tip. Garcia & Carvalho.
- PINA, Manuel António (1976). *O Têpluquê*. Porto: A Regra do Jogo (ilustrações de João Botelho); (1995 - 2ª ed. aumentada): *O Têpluquê e outras histórias*. Porto: Afrontamento (ilustrações de José de Guimarães); (2006 - reed.) (ilustrações de Bárbara Assis Pacheco).
- PINA, Manuel António (1993). *O Tesouro*. Porto: Ed. April e Associação 25 de Abril (ilustrações de Manuela Bacelar e arranjo gráfico de Né Santelmo) (2ª ed. - 2005, Porto: Campo das Letras (ilustrações de Evelina Oliveira).
- REDOL, Alves (1957). *A Vida Mágica da Sementinha: uma breve história do trigo*. Lisboa: s/ editora (ilustrações de Rogério Ribeiro)
- REDOL, Alves (1962). *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos*. Lisboa: Portugal
- RIBEIRO, Aquilino (1967). *O Livro de Marianinha. Lengalengas e Toadilhas em Prosa Rimada*. Amadora: Bertrand (ilustrações de Maria Keil)
- SOARES, Luísa Ducla (1973). *O Soldado João*. Lisboa: Estúdios Cor (ilustrações de Zé Manel).
- TORRADO, António (1979). *O Veado Florido*. Lisboa: Plátano (ilustrações de Leonor Praça) [TORRADO, António (1972). *O Veado Florido*. Lisboa: O Século; e também TORRADO, António (1994). *O Veado Florido*. Porto: Civilização (ilustrações de Manuela Bacelar)].
- TORRADO, António (2001). *Vassourinha entre Abril e Maio*. Porto: Campo das Letras (ilustrações de João Abel Manta).
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1975). *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*. Venda Nova: Bertrand.