

Originalmente para: IV Encontro Nacional (II Internacional) de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração.

E publicada em: F. L. Viana, M. Martins & E. Coquet (2003). *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração. Investigação e Prática Docente 4*. Braga: Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho.

Eu e os outros

Sobre a Construção do Individual no Texto Dramático para Crianças

Glória Bastos

Resumo

Porque se verifica uma forte tendência para difundir, através da ficção dramática, modelos, valores e normas, a nossa atenção focalizou-se essencialmente em questões que se prendiam com facetas da visão do mundo veiculada num conjunto de peças actuais para crianças, sobretudo em articulação com as relações/tensões apresentadas entre o *individual* e o *social*. Neste sentido, questionámos aspectos relativos às condições de produção dos enunciados e ao tecido temático fundamental criado através das interações.

Introdução

Podemos afirmar que a literatura para crianças pertence ao domínio das práticas culturais que têm como propósito socializar os seus destinatários preferenciais. Neste sentido, a linguagem assume um lugar central, já que é através dela que os grandes temas e o mundo são representados na literatura, e é por meio da linguagem que a literatura procura definir uma relação entre a criança, a sociedade e a cultura. Aliás, é através da linguagem que a criança apre(e)nde e constrói não só a imagem da realidade que a rodeia como também um imagem de si própria, ideia central que tem sido sublinhada, sobretudo, desde os estudos de Vigotsky, e a que as correntes modernas ligadas à sociolinguística e à análise do discurso deram maior relevância.

Assim, o estudo crítico da linguagem, na literatura para crianças, apresenta-se com uma pertinência particular, já que as escolhas efectuadas pelos autores dão exactamente conta de formas de construção do mundo, de perspectivas acerca da sociedade e do papel aí ocupado pela criança, não esquecendo que a linguagem pode ser utilizada como legitimação das relações de poder ou para as colocar em causa.

No texto dramático, esta dimensão ganha especial significado, face às suas particularidades estruturais, em que o diálogo surge como recurso fundamental. O facto de se inscrever num sistema do presente (da *deixis*), isto é, aquele que fala situa-se sempre numa actualidade do eu-aqui-agora, que partilha com o seu alocutário, confere uma significativa força discursiva à sua linguagem, tornada “presente” sempre que o texto

é lido/representado. A voz das personagens surge, desta forma, mais próxima do leitor/espectador, facilitando processos de identificação e a apreensão dos sentidos do texto.

A estrutura dialógica, entendida na linha de Bakhtine e desenvolvida por McCallum (1999: 12), ao descrever um tipo particular de relação entre duas posições – entre o “eu” e os “outros”, entre o sujeito e a linguagem ou a sociedade, entre duas ideologias ou discursos, duas vozes textuais, etc. – abre para novas perspectivas de interpretação, de que se dá aqui apenas um breve exemplo. Seguindo estas orientações, muito sumariamente apresentadas, vão-se percorrer em seguida alguns textos dramáticos para crianças, de autores contemporâneos. A nossa atenção vai focalizar-se, sobretudo, em certas produções discursivas que dão conta das posições em confronto e das relações sócio-comunicativas que se constroem e se redefinem através da linguagem, tendo como núcleo temático de referência, a questão da identidade e da alteridade, da construção do eu nas relações múltiplas que estabelece com o outro/os outros.

Dever-se-á sublinhar que nas obras mais recentes se verifica um jogo frequente com o carácter ambíguo e polissémico das palavras. Desta forma, é a própria realidade, por elas nomeada, que acaba por ser questionada, dando-se conta, assim, do carácter fluído, não-estático, do mundo. Como John Stephens recorda, estes são textos em que os leitores *are thus constantly reminded that what is socially desirable and socially undesirable are cultural and linguistic constructs* (1992: 156).

Identidade e alteridade

Uma reflexão mais profunda sobre o sujeito, o seu lugar no mundo e as relações com o outro tem vindo a ocupar um lugar de realce na literatura para crianças das últimas décadas, em consonância com as novas configurações sociais e as preocupações axiológicas que enformam as concepções educativas recentes. Como se escreve no preâmbulo da peça *Andando, andado*, de Teresa Rita Lopes, *andando, andando/ cada um se procura a si próprio/ e ao outro* (p. 7), ideia que se pode alargar a muitos dos textos actuais para teatro, que se assumem como percursos individuais de aprendizagem pela descoberta e de auto-conhecimento, desenhando uma jornada simbólica até à maturidade. Neste campo, estamos longe do discurso social, fortemente impositivo, que se encontra em épocas anteriores.

Verifica-se, assim, o tratamento de questões que se prendem mais com a identidade em termos individuais – tema bastante frequente no texto narrativo, sobretudo a partir da pré-adolescência, mas com uma presença relativa também na literatura dramática –, nomeadamente no que se refere à construção do sujeito, à afirmação da sua personalidade, embora sem se omitir a dimensão eminentemente social dessa mesma construção. E, como aponta Robyn McCallum, num interessantíssimo estudo sobre a narrativa para adolescentes, *representations of subjectivity in fiction are always based on ideological assumptions about relations between individuals, and between individuals, societies and the world* (1999: 7). É aqui que se processa uma atenção aos domínios da intersubjectividade, assumindo então o diálogo dramático um lugar central na edificação de um “ser” individual, diferente do(s) outro(s), mas com eles interagindo em (desejável) harmonia: um ser construído dialogicamente nas inter-relações com os outros, através da linguagem e numa relação com as forças culturais e sociais.

É sobre esta vertente que a já referida peça de Teresa Rita Lopes se vai construindo. Duas personagens encontram-se – duas vozes, “ele” e “ela” – e logo nos primeiros momentos ressalta uma individualidade edificada a partir de atitudes discursivas distintas, reveladora também de formas diferentes de apreensão do mundo. “Ele” manifesta-se apenas através de fórmulas interrogativas (quinze, das suas primeiras vinte e cinco intervenções, são constituídas por frases interrogativas), o que indicia uma atitude de intensa indagação, primeiro em relação, ao universo que o rodeia – *Então és terra ou és mar...? Em que ficamos?* (p. 11) – e depois face ao outro/ela que se aproxima. Essa indagação, em registo pragmático, como a citação demonstra, vai contrastar com uma forma de aproximação ao mundo, numa dimensão mais poética, revelada pela figura feminina: *(canta) Que noite bonita!! Que bom respirar!! Responde! Diz qualquer coisa mais, como se fosse para acabar um verso* (p. 14). Aliás, é sobretudo a partir de fortes ressonâncias poéticas, numa relação intertextual com outras composições da autora, que os vários elementos da “jornada” se vão entretecendo.

Esta diferença de registos vai continuar, revelando, em paralelo, maneiras diferentes de entender e apreender o real, não iludindo, por exemplo, a natureza por vezes problemática das relações homem/mulher. Numa primeira leitura, este texto poderia apontar para uma posição ideológica convencional, de recuperação dos estereótipos relacionados com as diferenças de género: masculino será igual a espírito pragmático, a uma percepção positivista do mundo, enquanto o feminino se prende com uma atitude mais contemplativa e intuitiva:

Ela – Três pedras/ um punhado de folhas e de troncos/ e pronto! / Tornamos a noite habitável!

Ele – És cómica! Habitar a noite... tornar a noite habitável... É palermice mas é bonito.

Ela – Não é nada palermice!

Ele – Ah lá isso é! A gente habita uma casa, numa cidade, numa aldeia, enfim, num sítio. A noite não é um sítio.

Ela – Eu acho que a noite é um sítio. É o nosso sítio, hoje. Neste momento. (p. 17)

Ela – (provando) É bom. Que bom! (Cantarolando) Que rica batata assada nas brasa...

Ele (rindo) Já cá faltava uma versalhada! Faz de conta que é o tempero... Por que é que não me perguntas coisas...?

Ela – Mas que coisas...?

Ele – Aquilo que a gente quer saber duma pessoa: donde é, como se chama, que idade tem, o que faz aqui...

Ela – Eu sei tudo isso sem perguntar. [...] És duma terra pequena, onde as pessoas gostam do fogo e assam batatas nas brasas e as temperam com azeite e dizes coisas em verso que ouviste dizer mas não sabes que isso também é cantar... (p. 18)

Mas esta última observação indicia o processo, não tanto de transformação, mas mais de auto-consciencialização da personagem masculina, numa descoberta progressiva, que não termina, da sua “anima” – parte feminina – adormecida, que o leva também a ler

o mundo de uma forma poética: *Então agora tudo o que digo é a rimar?! (p. 31)*. É assim que, partindo de uma constatação inicial – *Eu preciso saber quem sou e o que quero de mim (p. 18)* –, essa figura masculina empreenderá um percurso no espaço exterior, caminhando, mas também no seu interior, descobrindo, com a ajuda de “Ela”, o seu eu mais profundo.

Primeiro, entrando num jogo de representação (mais um exemplo de teatro dentro do teatro) proposto por “ela”, que coloca em cena instrumentos de sedução e de conhecimento mútuo através da palavra – *Ela – que bem que brincas...! Até já falas em verso!*” (p. 21); *“Ele – É a brincar que a gente se conhece a sério./ Ela – Que diferença fazes, em relação a ontem!*” (p. 25). Depois, compreendendo que o seu “eu” se pode consolidar através da partilha e da relação com o outro, e que percursos semelhantes podem ser percorridos de diversas maneiras (correspondendo à peculiaridade de cada sujeito): *Afinal, se andamos à procura do mesmo, vamos na mesma direcção* (p. 41).

As questões do feminino e do masculino e dos estereótipos de género são também objecto de uma reflexão mordaz na peça juvenil de Luísa Costa Gomes, *Vanessa vai à luta* (1999). Num registo por vezes extremamente duro, confrontam-se dois tempos e duas infâncias – a dos pais e a dos filhos – mas sobretudo o problema da liberdade e da afirmação individual, isenta dos espartilhos sociais que procuram, desde a infância, designadamente através dos brinquedos e das brincadeiras, “normalizar” os comportamentos de acordo com as ideias-feitas convencionais sobre as atitudes mais adequadas a meninos e meninas. A última fala da peça, proferida pela figura de Vanessa, e dirigida à irmã acabada de nascer, é reveladora desse conflito entre a vontade de afirmação individual e os constrangimentos sociais de género, inibidores da assunção do verdadeiro “eu”: *Eu dantes queria uma metralhadora, sabes, mas não sabia para que é que queria a metralhadora. Perguntavam-me e eu dizia que era para brincar e era verdade. Mas agora já sei para que é. É para defender a minha irmã pequena. Venham cá dar-lhe espanadores, aspiradores, esfregonas, baldes, tachos e panelas e vão ver se não são corridos a tiro. [...] Quando cresceres, forte e bonita, vais poder ser aquilo que quiseres. Podes ser chófer de táxi, se quiseres. Podes ser polícia. Ou astronauta [...]* (p. 108).

Curioso, no domínio de uma problematização das questões da identidade/alteridade, é facto de essa reflexão se construir, num dado conjunto de textos, com base em estratégias de outros géneros literários, designadamente a narrativa de ficção científica, em especial a partir do tópico do encontro entre seres de mundos diferentes. Em *O choupo andarilho*, de Caetano Ferreira, *O chapéu mágico*, de Carlos Correia e *À beira do lago dos encantos*, de Maria Alberta Menéres, encontramos traços comuns, como a chegada à Terra (nos dois primeiros textos, com referências ainda ao “objecto” OVNI) ou a outro universo (na última peça identificada), de figuras que vão estabelecer contactos com o Outro, descobrindo-o e, simultaneamente, descobrindo-se.

Em *O choupo andarilho*, esse processo de descoberta mútua realiza-se, por exemplo, através de um trabalho cooperativo, levado a efeito pelas crianças com o objectivo de criarem uma “história verdadeira”, que possa corresponder ao pedido do viajante do OVNI. Este último apontamento remete ainda para o facto de no cerne das relações com

o outro se encontrar, uma vez mais, a questão da linguagem, o que surge em sintonia com os elementos que referimos a propósito da relação entre a linguagem e a construção das dimensões individual/social.

Assim, se em *O choupo andarilho*, a relação se estabelece através da função narrativa – a criação da história –, em *À beira do lago dos encantos*, encenam-se vários encontros e desencontros entre as personagens, em que os significados conhecidos ou desconhecidos das palavras são constantemente evocados no discurso das personagens, contribuindo para progressivamente se estabelecerem laços mais estreitos entre elas., na medida em que podem trazer até ao presente sentidos e sonoridades prazenteiras, *mas por vezes já esquecidas* – Que palavra é essa... «papá»?!... Há mil anos que não a ouvia (p. 7).

Mas a peça de Sérgio Godinho, *Eu, tu, ele, nós, vós, eles!* (1981) leva às últimas consequências a questão da identidade do indivíduo, ao colocar em cena um Outro invisível, cuja “substância” vai assim sendo “preenchida” ou construída pelas restantes figuras: primeiro os pés, depois a cabeça, etc.. Esta situação é ainda motivo para uma intromissão de questões de linguagem, nomeadamente o caso das expressões feitas, já que é a partir de algumas dessas formulações que o novo “ser” é “construído”: uns “pés de salsa”, uma “cabeça de alho chocho” ...

Nos textos de Maria Alberta Menéres *O tritão centenário* (1984) e *À beira do lago dos encantos* (1986), a procura de um sentido de identidade situa-se no seio da família. Ambas as peças colocam no centro da intriga um núcleo familiar – pai, mãe, filha(o) – à volta do qual se desenvolve um discurso que remete, com algumas nuances, para os problemas da aprendizagem e do conhecimento da vida e do mundo, pontuado pela existência de divergências ocasionais entre o discurso dos pais/adultos e o dos filhos/crianças. Essas discordâncias remetem, por exemplo, para a tensão do individual – na afirmação da sua capacidade de sonhar – e do social – na imposição de leituras fechadas do mundo – no interior da estrutura familiar:

Mariana – Estou a voar, estou a começar a voar. Não custa nada! Quer ver mãe? É fácil: a gente faz-se primeiro muito levezinha... assim muito devagar [...]

Mãe – Tu és capaz de me dizer que bicho é que te mordeu? Julguei que já te tinha passado essa mania de voar. Sabes perfeitamente que os pássaros é que voam. As pessoas não têm asas, não podem voar. [...]

Pai – Mas que disparate é este?! Que experiência é que ela estava a fazer?
(*O tritão centenário*, pp. 12-13)

Encena-se, desta maneira, a problemática do exercício unilateral do “poder” dentro da família, contestado pela personagem infantil: *passam a vida a mandar-me comer, a mandar-me estudar, a mandar-me calar, a mandar-me dormir ...* (p. 47). Mas esta revela também uma atitude solipsista, que só no diálogo com os animais que a rodeiam – mediadores no processo de aprendizagem e de crescimento psicológico – consegue finalmente descentrar-se e ultrapassar com sucesso os momentos, para ela difíceis, de maturação. E a lição a retirar é que os problemas devem ser enfrentados, sobretudo “verbalizados”, a solução não está na fuga.

O outro texto que se referiu, de Maria Alberta Menéres, é substancialmente mais complexo, na estrutura do enredo e no desenvolvimento conceptual. Procedendo a uma inversão dos papéis dentro da família – é o filho que “toma conta” dos pais, e *nestes tempos que vão correndo, como é difícil ter os pais entretidos* (p. 10) –, neste Planeta estranho a capacidade de sonhar começa por residir nos pais e a preocupação com o real quotidiano faz parte das atribuições dos filhos. Esta aparente transgressão da tradicional autoridade parental – procurando corresponder a um eventual desejo de todos os filhos de poderem exercer a sua autoridade sobre os pais – resulta, todavia, numa posição de leitura ambígua, na medida em que os dois jovens que primeiro contracenam acabam por estar também numa posição de “inferioridade cognitiva” em relação a João, o rapazinho que chega da Terra e que transporta consigo um conhecimento mais amplo.

O percurso será de descoberta do mundo circundante, nas suas múltiplas sensações, simbolizadas pelos fantoches dos sentidos, e na extraordinária capacidade da linguagem em nomear o que não se conhece/não se vê. Todas as personagens, adultos e crianças, deste Planeta “transparente”, percorrem caminhos de conhecimento acessíveis, uma vez mais, através da linguagem, trajecto facilitado pelo facto de partilharem com a personagem que detém um maior saber (João) o gosto pela palavra:

João – Já estou a ver que temos de conversar a valer! Gostam de conversar?

Adão – Ai isso gostamos!

Eva – Adoramos! (p. 26)

Mais convencional é o tratamento da problemática das relações entre o sujeito e a família no texto de Maria Lúcia Namorado, *O segredo da serra azul*, escrito em tom de fábula, com protagonistas animais “sentindo” como gente. Desta vez, temos o contraste do discurso da mãe, marcado pelo conformismo, com o do filho, João Ratão, que anseia conhecer mundo, num processo que descreve como necessário ao seu próprio amadurecimento:

Hei-de gostar/ de regressar um dia ao nosso lar.

Porém agora, mãe, quero partir.

Viajar, correr o mundo,
conhecer outras terras, outras gentes,

– tenho cá na minha ideia

que também é coisa boa;

e que ajuda uma pessoa

a ser alegre e feliz. (p. 23)

Este João Ratão defende assim uma posição de sujeito em que o valor da experiência se sobrepõe a um saber baseado em ideias feitas: *Quero ter opinião,/ saber o porquê das coisas* (p. 29). Mesmo se esse porquê vai desembocar no apontamento “politicamente correcto” de um gato, temido por todos, e que afinal é vegetariano. De qualquer forma, sai reforçada a ideia que é do conhecimento mútuo que nasce a compreensão e a harmonia, vertente tematizada ainda noutros textos.

Também em *O sabor dos sonhos* (1988), de Carlos Correia, desenvolve-se um interessante jogo cénico que procura reflectir sobre a luta interior dos nossos desejos e dos nossos sonhos (e a harmonia que a sua realização representa, simbolizada pelos sons melodiosos dos instrumentos musicais que pontuam a acção das personagens) em confronto com os nossos medos – em relação a nós próprios ou aos outros –, aqui corporizados na figura do lobo, eterno representante do lado mais obscuro do homem e do real. A música representa aqui a alma/*anima* do sujeito, a sua individualidade e liberdade – “ninguém é pertença de ninguém”, afirmará Peluchini (p. 22) – e a prisão a que os sons são sujeitos, por maldade de Pedrinho Pedrão, resulta, metaforicamente, na perda de autonomia actuante das restantes personagens e da capacidade de resistência ao “Lobo dos Sonhos Maus”. Significativamente, a suprema malfeitoria que este procurará executar vai consistir exactamente na eliminação dos pensamentos de cada um, ou seja, trata-se de uma tentativa de quebrar a identidade própria, situação que é comentada da seguinte forma pelos visados:

Rabeca – Mas assim um ficará sempre a saber o que o outro pensa!

P. Pedrão – Eu gosto de ti, mas assim não quero. Eu sou eu e tu és tu!

Rabeca – Costura o pensamento das pessoas é o contrário da ideia do amor. Eu não quero ser o teu eco!

P. Pedrão – E eu não quero ser o teu espelho! (p. 50)

A vitória sobre o Lobo é finalmente conseguida, mercê de uma actuação concertada das restantes personagens – aspecto este que procura salientar o papel da entreatajuda e da solidariedade, sem que isso signifique ou implique que temos de ser todos iguais ou pesar da mesma forma. Mas as “forças do mal” dificilmente se vencem em definitivo, porque, como se recorda numa das intervenções, “é com todos os sentimentos maus que ele [o lobo dos sonhos maus] se alimenta. Assim se destroem os nossos melhores sonhos e a música que vive dentro de nós” (p. 55).

Em relação a Alice Vieira, a sua única incursão na escrita dramática, até ao momento, deu-se com *Leandro, rei da Helíria* (1991), tratando-se da adaptação de uma história da tradição popular. Sendo um texto com uma dimensão superior ao usual, apresenta um tratamento literário mais complexo e uma maior riqueza conceptual. O argumento central segue de perto a história do rei que, decidindo distribuir o seu reino pelas suas três filhas, questiona-as sobre o amor que têm por ele. De acordo com as convenções do género, será a mais nova aquela que melhor transmite a ideia do seu amor, mas utilizando uma fórmula que não é compreendida pelo pai – a conhecida frase, *preciso de vós como a comida precisa de sal* (p. 57). A questão da linguagem será exactamente uma problemática central em todo o texto, constituindo uma importante fonte de caracterização de diversas figuras e contribuindo para o estabelecimento de redes de poder baseadas em diferentes configurações semânticas dos discursos das personagens. E o texto desenvolve-se com frequentes alusões a questões sociais, num processo simultâneo de desmistificação de certos padrões representados pelo conto tradicional e de ampliação da problemática que habitualmente nele encontramos.

Assim, é através da linguagem que se estabelece uma primeira oposição entre o rei e o seu bobo, revelando posições ideológicas distintas, confirmando que *different perspectives on domains of experience entail different ways of wording them* (Fairclough, 1992: 191). Enquanto o rei se expressa num registo reflexivo e sonhador, o bobo contrapõe o seu pragmatismo. As intervenções do bobo estão também ao serviço de um discurso de cariz social, representando um colectivo, ao passo que o rei se assume, nas suas falas, como um sujeito individual. Pode-se considerar, neste contexto, que a escolha dos sentidos é até certo ponto determinada pela origem social das personagens, destacando-se aqui a posição mais activa do bobo, ao ser aquele que efectua uma “distribuição social dos significados” (cf. Halliday, 1978). Vejamos como.

Em relação ao rei, as suas preocupações reduzem-se a um sonho que teve, e ao seu carácter premonitório, o que faz com que o discurso proferido seja auto-centrado; por sua vez, o bobo, preocupado sobretudo com a sobrevivência e com os problemas mais comezinhos que tem de enfrentar diariamente (designadamente a comida), desenvolve um discurso que reflecte a sua condição social. A um discurso do rei, em que o “eu” sobressai, sucedem respostas/intervenções do bobo, que se assume como representante de um “nós”, neste caso, os pobres, em oposição a “eles”, os senhores.

aos pobres como eu (p. 12)

Será que é sangue igual ao deles o que me escorre das costas quando apanho chibatadas [...]

Nós somos uns pobres servos... Sonhar seria um luxo, um desperdício! (p. 14)

É ainda o bobo que extrai significados distintos das palavras, de acordo com a posição/contexto social: por exemplo, os “dias” dos pobres são diferentes dos “dias” dos ricos. Em dois momentos apenas permanece a igualdade entre todos, retomando-se aqui um dito popular: a hora do nascimento e a da morte – *E quando um dia morrermos e formos para debaixo da terra, tão morto estarei eu como qualquer deles* (p. 14). Curiosamente, estes comentários instalam uma diferença ao nível do *saber*, que contrasta com o pretense estatuto/poder das personagens: o bobo, apesar do seu baixo estatuto social, assume-se como possuidor de um saber mais amplo do que os senhores e do que o seu rei, que manifesta desconhecimento desse facto: *Rei – nem sabes a sorte que tens!! Bobo – (irónico) Sei sim, meu senhor! [...]*” (p. 15).

Por estas intervenções descortina-se facilmente a função de comentador que o bobo – aliás, de acordo com um papel que tradicionalmente lhe é atribuído – vai assumir na economia da peça. Um papel que, dada a sua posição de subalternidade, não pode desempenhar com frontalidade, pelo que será sobretudo através de apartes que essa função será concretizada, estabelecendo um jogo entre um ser-dissimulado – só percebido pelo leitor/espectador – e um parecer, única faceta a que o rei a princípio tem acesso, e que o jogo linguístico também ilustra: *Rei - Zombas de mim?! Bobo - Que ideia senhor! Como posso zombar de ti se penso como tu pensas?! Rei - Parecia...* (p. 16). O bobo só assumirá o seu verdadeiro eu perante o rei, a sua “essência”, no início do segundo acto, quando o rei se vê completamente despojado do seu poder pelas duas filhas, estando agora em posição de igualdade perante o bobo, uma igualdade que, todavia, lhe é difícil de aceitar:

Bobo – Rei?! Quem foi que aqui falou em rei? Aqui não vejo rei nenhum...

Rei – Não provoques a minha ira, que eu ainda tenho poder para ...

Bobo (*interrompe-o*) – Poder? Falaste em poder? Que poder tens tu, que nem uma mísera côdea de pão consegues encontrar? (p. 68)

Mas outras personagens se diferenciam através dos seus discursos. É o caso dos pretendentes à mão das três princesas. Felizardo caracteriza-se por um discurso baseado nos valores mais terrenos: a sua riqueza é constantemente medida em termos dos bens que possui – tem um rolo de papel, a que recorre repetidas vezes, para sumariar o volume das suas posses: “256 bois, 256 vacas...”. A estes dados, Reginaldo contrapõe um discurso que valoriza a riqueza dos sentimentos: *De muitas riquezas ouvi falar, senhores, mas nenhum de vós falou em amor!* (p. 44); *a minha Violeta terá o meu coração inteiro, e isso é riqueza bem maior do que os vossos bens todos juntos!* (p. 45).

Mas o outro funciona num registo bem diferente, acentuando através da linguagem a pertença a universos igualmente distintos: *E o que é que a gente faz com um coração?; Gratidão? Palavra estranha...* (p. 45). Quanto a Simplício (e o nome que o designa tem um significado claro), nada mais faz do que secundar as palavras de Felizardo, repetindo sempre *Tiraste-me as palavras da boca!*, mas a princesa que lhe está destinada, Hortênsia, parece igualmente dar pouco valor ao valor das palavras: *O vosso vocabulário, meu amado noivo, é um pouco reduzido, convenhamos, mas como é farta a vossa bolsa, e largos os horizontes de vosso reino (ri), quem é que precisa de grandes discursos?* (p. 48).

Todavia, como referirá o bobo, com sabedoria, *Olha que às vezes há palavras que matam muito mais depressa do que uma valente espadeirada...* (p. 72), numa alusão às palavras, de amor profundo, da filha mais nova que, incompreendidas pelo pai, resultaram em palavras de raiva e ódio, por parte deste. E será finalmente através das palavras que o rei irá ter até ao reino da filha, que a reconhecerá (neste caso, através da voz dela, ou seja, o som das palavras) e que o bobo decididamente assume o seu eu: *Não me calo, não me calo, e não me calo!* (p. 105).

De todos os autores contemporâneos, Manuel António Pina, com *Os 2 ladrões* (1983) e os textos reunidos no volume *O inventão* (1987), marca uma certa diferença, ao introduzir personagens e situações incomuns no universo da nossa literatura infantil. Manuel António Pina é talvez o escritor que melhor dá voz à questão da identidade/alteridade e das várias “vozes” que atravessam o indivíduo, instaurando, com frequência, o conflito interno. A questão do duplo surge assim tematizada, introduzindo uma representação dialógica da própria subjectividade. Esta questão torna-se evidente quando lemos o episódio “Viva a liberdade fora da cabeça” de *O Inventão* (1987), em que a discussão entre duas personagens, ao mesmo tempo distintas e uma só, serve de confronto entre diferentes perspectivas do real, dando bem a ideia do sujeito múltiplo e fragmentado.

INVENTÃO

Boneco que não faz nada
é coisa mal empregada!
Não consigo ficar em sossego
se não arranjo um emprego!

CORO DOS PENSAMENTOS DO INVENTÃO

Um boneco a trabalhar
seria caso bem invulgar...
Bonecos são para brincar,
e Inventão deve estar a brincar
quando diz que quer trabalhar!
Se está a falar a sério
não há-de ser grande o mistério:
ou mecanismo mal oleado
ou parafuso desaparafusado.
Não vale a pena entrar em pânico,
é preciso é chamar o mecânico...

Um dos efeitos deste jogo/presença de um duplo é a desestabilização das noções do “eu” uno ou coerente, introduzindo antes a problemática da instabilidade do sujeito: *the subject is a process and not a fixed point* escreve Geoff Moss num artigo onde debate algumas características pós-modernas – entre as quais o “ataque ao eu coerente” – na literatura para crianças (1992: 64). O duplo pode ser assim um Outro externo, ou um outro aspecto do Eu, isto é, um outro internalizado. Esta dimensão é-nos dada neste caso, a nível textual, pela existência dessas diferentes vozes, esclarecendo a dimensão eminentemente polifónica do diálogo interno.

Esta polifonia arrasta ainda consequências importantes, no que à representação ideológica diz respeito, uma vez que coloca em presença posições ideológicas em confronto, num processo de argumentação que não tem necessariamente de culminar numa visão única e unificada do mundo, antes coexistindo vários pontos de vista, inteiros e autónomos. Na verdade, viver implica, por vezes, fazer escolhas difíceis, pelo que é fundamental arranjar lugar para a expressão da dúvida. E esta é uma proposta de leitura substancialmente mais radical e subversiva do que aquilo a que a literatura para crianças nos habituou.

Ao velho desejo unificador, que encontrámos tão realçado em épocas históricas anteriores, sucede agora uma perspectiva reveladora de uma abertura assente na aceitação da diversidade e da possibilidade do eu revelar o seu carácter instável e dividido, sem que isso seja considerado uma “aberração”. No caso da literatura para os mais novos, pode mesmo representar um aspecto do processo normal de desenvolvimento do sujeito, designadamente – e tendo em consideração o excerto que serve de base a estes comentários – a conhecida questão freudiana da luta entre o princípio do prazer e o princípio de realidade. Que no caso da escrita de Manuel António Pina ganha

ressonâncias novas, conseguidas através de saborosos jogos de palavras: *Brincar, brincar, brincar, brincar.../ Os bonecos acabam por se cansar!! Chegou a altura de eu descansar/ e por isso quero trabalhar!! [...] O meu sonho é [...] trabalhar como faz qualquer pessoa/ e chegar sem forças ao fim da lida./ Há pessoas que gostam da boa vida,/ esta vida para mim é vida boa!*.

Mas também aqui não se esquece que a “ordem social” pode tentar obliterar os desejos de afirmação e de realização pessoal, sobretudo perante sujeitos que se permitem fazer uso da palavra para expressar, ou seja, externalizar, sem medos, o seu verdadeiro eu – confrontem-se, a este propósito, as próprias reflexões do autor, acima citadas (p. 480). E a argumentação da personagem-representante da ordem social – com nítidos contornos de jogo crítico – incide, pois, sobre essa dimensão social que continua a privilegiar uma subjectividade amorfa e acomodada:

Chefe do escritório

Pois é, não podes cá ficar a trabalhar...
 Não és o género de empregado que procuro!
 Pensas demais, e isso acaba por incomodar...
 Quando puderes parar de pensar
 tens aqui um lugar de futuro... (p. 15)

Por sua vez, na peça *Toca e foge* (1987), de António Torrado, a problemática central aponta para a questão da harmonia do ser, para a sua realização. Neste contexto, a luta desenrola-se entre o eu e o seu reverso, afinal a eterna luta entre o bem e o mal, que com frequência convivem dentro de nós – instaurando a questão do duplo, que usualmente assume este carácter de oposição e uma função moral. Será através, uma vez mais, da magia, mas também pela coragem e perseverança, como o próprio autor anuncia no preâmbulo (e não serão estes atributos qualidades “mágicas” necessárias para se enfrentar a vida?), que a harmonia se restabelece, porque, como esclarece o Mago Paraninfo, *Ireis enfrentar adversários terríveis. Entre eles, os caminhos que iludem o desânimo que paralisa, o monstruoso avesso dos vossos sentidos e vontades* (p. 53). Mas, sublinhe-se, essa condição harmónica implica a coexistência de sons diferentes, ou seja, da diversidade dos seres e não todos a um “só toque”, como era pretendido pelo “exército dos Cinzentões”, metáfora de um certo totalitarismo e seguidismo, simbolizado pelo som da marcha, única melopeia admitida.

Neste texto deparamos, assim, com o recurso a certas frases de uso corrente que tomam nova amplitude e sentido na intriga: *Eu não quero acertar o passo* ou *Não vais consentir que te vires do avesso* (p. 63) são duas ocorrências, ao lado de outras que poderíamos aqui citar, que dão conta de uma vontade em resistir ao conformismo ou a um “mesmismo” castrador da individualidade e da capacidade de afirmação do ser. Problemática que encontramos abordada também noutras composições:

Passarinho na gaiola
 das altezas da cidade
 diz «não» a quem t’ engaiola
 e voa para a liberdade. (*Zaca zaca*, p. 25)

De sublinhar que esta é uma proposta de leitura feita de subentendidos, uma leitura entre linhas, que solicita por parte do leitor/espectador criança uma certa atitude crítica e uma capacidade de descodificação menos baseada no imediatismo, como habitualmente acontece nas obras dirigidas aos mais novos, aspecto apontado exactamente por Isabel Tejerina Lobo (1993) como marca essencial do teatro para crianças. Esta é, pois, uma leitura exigente, para um público ou leitor igualmente exigente, como é a criança. Estes são textos que elevam o teatro para crianças à sua verdadeira dimensão de qualidade literária e artística.

Finalmente, um elemento comum a diversos textos que abordam a questão da identidade ou da construção da subjectividade do indivíduo, reside no facto de encenarem percursos circulares, isto é, as personagens partem de um ponto – em geral a casa – para, depois de várias peripécias, regressarem a esse mesmo local, entendido como espaço de intimidade e de segurança. E isto acontece quer em textos que se prendem apenas com um universo de fantasia – por exemplo, as histórias de animais humanizados, como *O segredo da serra azul* – como também em composições que articulam a presença de um mundo “primário” com a intromissão de mundos “secundários”. Como se referiu no início deste texto, estamos perante percursos de aprendizagem e de maturação que apresentam como paradigma estrutural a “viagem em si”, realizada por meio de diferentes/outras “viagens” que vão tematizar, afinal, também a questão da integração/socialização. O que se passa é que essas viagens, embora comecem por questionar o lugar do sujeito, ora no seio da família (*O segredo da serra azul*; *O tritão centenário*, etc), ora em relação a outros espaços “primordiais” (*Toca e foge*; *À beira do lado dos encantos*, etc.) nunca estabelecem cortes radicais com esses centros vitais para o sujeito, regressando sempre a eles, ou, pelo menos, manifestando desejo do regresso (caso do texto *À beira..*). Pode-se identificar neste trajecto um processo manifesto de socialização, um desejo de regulação e de integração numa dada ordem social (mais ou menos convencional, segundo os textos), por parte do escritor-adulto. Mas o sujeito é, sobretudo, aceite na sua individualidade, são-lhe dadas oportunidades para “crescer”, para se “construir” de forma autónoma, regressando finalmente mais enriquecido a um espaço que reconhece como fundamental para a sua intersubjectividade.

Referências Bibliográficas

- ▶ CORREIA, C. (1982). *O chapéu mágico*. Lisboa: Sá da Costa
- ▶ CORREIA, C. (1988). *O sabor dos sonhos*. Lisboa: Rolim.
- ▶ FAIRCLOGH, N. (1992). *Discourse and social change*. London/New York: Longman.
- ▶ FERREIRA, C. (s.d.), *O choupo andarilho*. Lisboa: Perspectivas e Realidades.
- ▶ GODINHO, S. (1980). *Eu, tu ele, nós, vós, eles*. Lisboa: Moraes.

- ▶ GOMES, L. C. (1999). *Vanessa vai à luta*. Porto: Campo das Letras.
- ▶ HALLIDAY, M. A. K. (1978). *Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold.
- ▶ LOPES, T. R. (1999). *Andando, andando*. Porto: Campo das Letras.
- ▶ MCCALLUM, R. (1999). *Ideologies of identity in adolescent fiction*. New York/London: Garland Publishing.
- ▶ MENÉRES, M. A. (1983). *O tritão centenário*. Lisboa: D. Quixote.
- ▶ MENÉRES, M. A. (1988). *À beira do lago dos encantos*. Lisboa: Rolim.
- ▶ MOSS, G. (1992). Metafiction, illustration as poetics of children's literature. (In Peter Hunt (ed.), *Literature for children: Contemporary criticism*, (pp. 44-66). London/New York: Routledge.
- ▶ NAMORADO, M. L. (1984). *O segredo da serra azul*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ▶ PINA, M. A. (1983). *Os dois ladrões*. Porto: Afrontamento.
- ▶ PINA, M. A. (1987). *O inventão*. Porto: Afrontamento.
- ▶ STEPHENS, J. (1996). *Language and ideology in children's fiction*. London/New York: Longman.
- ▶ TEJERINA LOBO, I. (1993). *Estudio de los textos teatrales para niños*. Santander: Universidad de Cantabria.
- ▶ TORRADO, A. (1987). *Zaca Zaca*. Lisboa: Rolim.
- ▶ TORRADO, A. (1992). *Toca e foge ou a Flauta sem mágica*. Lisboa: Caminho.
- ▶ VIEIRA, A. (1991). *Leandro, rei da Helíria*. Lisboa: Caminho.