



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2012

**ANA DANIELA
TAVARES DA
FONSECA**

**REPRESENTAÇÕES DA SEXUALIDADE NA OBRA
DE ANA SALDÂNHA**



**ANA DANIELA
TAVARES DA
FONSECA**

**REPRESENTAÇÕES DA SEXUALIDADE NA OBRA
DE ANA SALDANHA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Doutora Ana Margarida Ramos, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho ao meu avô

o júri

presidente

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira,
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva,
Professora Auxiliar da Universidade dos Açores

Prof. Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos,
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Ana Margarida Ramos, a compreensão e a preciosa ajuda.

Agradeço aos meus pais a sólida educação dada até hoje e o terem-me proporcionado, a vários níveis, a conclusão deste projeto.

Agradeço à minha avó e ao meu tio o incentivo.

Agradeço à Patrícia e ao Júlio todo o apoio que me deram ao longo deste último ano e a presença incansável com que me apoiaram ao longo do período de elaboração desta tese.

Agradeço à Célia a leitura atenta e sábios conselhos.

Agradeço à Mafalda a ajuda nesta última fase.

A todos, obrigada por permitirem que esta tese seja uma realidade.

palavras-chave

literatura juvenil; Ana Saldanha; sexualidade; temáticas fraturantes; literatura crossover

resumo

A presente dissertação analisa as diferentes representações da sexualidade na obra literária para jovens de Ana Saldanha. A leitura analítica incide sobre as narrativas da autora que abordam a temática da sexualidade juvenil e as suas problemáticas, com o objetivo de estudar a forma como as mesmas contribuem para a construção da identidade pessoal e sexual do potencial recetor juvenil. Desta forma, pretende-se detetar os conflitos psicológicos dos protagonistas, os seus valores e problemas, assim como os novos valores, problemas e preocupações sociais que emergem das narrativas; compreender de que forma a autora exprime a sua capacidade em observar o quotidiano e as relações humanas; identificar os pilares em que se apoia o universo social em estudo (família, escola, grupo de amigos); enquadrar as personagens numa sociedade pós-industrial e de informação que exige ao adolescente uma superação de desafios e de novos problemas.

keywords

youth literature; Ana Saldanha; sexuality; rupturing themes; crossover literature

abstract

This dissertation analyzes the different representations of sexuality in Ana Saldanha's literary work for youth. The analytical reading focuses on the author's narratives that address the issue of teenage sexuality and its problems, aiming to study their contribution in the construction of personal and sexual identity of the potential juvenile receiver. Thus, it is intended to detect the psychological conflicts of the protagonists, their values and problems, as well as the new values, social concerns and problems that emerge from the narratives; understand how the author expresses her ability to observe daily life and human relations; identify the pillars on which relies the social universe under study (family, school, friends); framing the characters in a post-industrial and information society which requires the teenager to relentlessly surmount challenges and new problems.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I.....	4
A literatura de potencial recepção juvenil e o tema emergente da sexualidade	4
1.1. Breve panorâmica da literatura juvenil.....	4
1.2. O tema emergente da sexualidade na literatura de potencial recepção juvenil	15
1.3. Literatura de potencial recepção juvenil e a crossover fiction	17
CAPÍTULO II.....	21
A autora.....	21
2.1. Biobibliografia	21
2.2. Temáticas fraturantes na produção literária de Ana Saldanha.....	26
CAPÍTULO III.....	29
Leitura analítica do corpus textual.....	29
3.1. O gorro vermelho	29
3.2. Para maiores de dezasseis.....	49
3.3. «Todo-o-terreno».....	85
3.4. «Na teia»	93
CONCLUSÕES.....	105
BIBLIOGRAFIA	113

INTRODUÇÃO

A escolha da temática da sexualidade, como ponto de partida para esta dissertação, prende-se com o facto de, nos últimos anos, a sexualidade ter vindo a assumir-se como um tema de interesse crescente na literatura de potencial receção infantojuvenil (Ramos 2009, 295), despertando igualmente a atenção de pais e educadores.

O Governo Português, através da Portaria n.º 196-A/2010 de 9 de abril que regulamenta a aplicação da Lei n.º60/2009 de 6 de agosto, estabelece o regime da aplicação da educação sexual em meio escolar, determinando que cada agrupamento/escola inclua no seu Projeto Educativo de Escola um projeto de educação sexual. Este deverá envolver todos os professores, áreas curriculares disciplinares e não-disciplinares: *«Os conteúdos da educação sexual são desenvolvidos no quadro das áreas curriculares não disciplinares e devem respeitar a transversalidade inerente às várias disciplinas, integrando-se igualmente nas áreas curriculares disciplinares»*¹ (MSE 2010). Os professores, mormente os de língua portuguesa, questionam-se acerca da existência de obras que relatem histórias reais ou fictícias que possam utilizar, de forma a explicar aos seus alunos a sexualidade e todas as problemáticas a ela inerentes (Veiga s.d., 1)².

No entanto, e apesar deste interesse, verifica-se a existência de um reduzido número de publicações de literatura de potencial receção infantojuvenil que abordem a temática da sexualidade juvenil: *«Uma das questões que frequentemente preocupa pais e educadores é a da seleção da conjuntura adequada à sensibilização das crianças para se proceder à abordagem de temáticas diretamente conexas com a sexualidade»* (Veiga s.d., 1). De facto, o tema da sexualidade continua a ser uma temática suscetível, delicada e arriscada, alvo de publicações esporádicas, nomeadamente em Portugal: *«A problemática transposição literária de um tema com fundas implicações sociológicas, para além dos atávicos constrangimentos morais e religiosos, explicará o relativo silêncio que sobre ele se tem abatido, sintomático de um desconforto mais geral, sobretudo quando se trata de um diálogo axiológico desigual entre adultos e crianças.»* (Ramos 2009, 298).

¹ Portaria n.º 196-A/2010 de 9 de abril, artigo 2.º, n.º3

² Os **Programas de Português do Ensino Básico** referem: *«O eixo do conhecimento translinguístico, remetendo para a relação da língua com a aquisição de outros saberes a que ela dá acesso e que por seu intermédio são representados; nesse sentido, a aprendizagem do português conduz diretamente à estruturação de um pensamento próprio por parte do sujeito linguístico e à configuração de todo o conhecimento que o sistema de ensino potencia, incluindo o acesso a práticas e a bens culturais que pelo idioma e no idioma se afirmam e sedimentam»* (Reis et al. 2009, 13,14).

Ana Saldanha surge, deste modo, como uma autora que aborda nas suas obras a temática da sexualidade de forma despreconceituosa, descomplexada, franca e informal. Promove, através da visão dos protagonistas adolescentes, uma visão do mundo e da sociedade contemporânea próxima da realidade de cada um. A escritora presenteia o leitor com um mundo ficcional muito próximo ao seu, através de diferentes microcosmos sociais, pela representação de núcleos e vivências familiares, escolares e/ou de grupos de pares semelhantes aos do leitor, permitindo a identificação com o seu mundo, com a sua realidade. Este mundo de afetos permite ao leitor infantil, juvenil e até adulto desenvolver relações de empatia e/ou antipatia perante esse universo que lhe é facultado no ato de leitura.

Tendo em consideração o objetivo deste estudo e, apesar da vasta obra literária de Ana Saldanha, a escolha do *corpus* textual recaiu nas seguintes narrativas: *Para maiores de dezasseis* (2009), um romance; *O gorro vermelho* (2002), uma novela, e os contos «*Todo-o-terreno*» (2010a) e «*Na teia*» (2010b), ambos publicados na coletânea *Todo-o-terreno e outros contos* (2010). Consideramos que estas narrativas abordam a temática da sexualidade juvenil e as suas problemáticas de uma forma clara e aberta, permitindo uma exploração mais abrangente deste tema.

O facto de se poderem considerar as narrativas seleccionadas como *crossover fiction*, «*Both adults and children are able to share more or less equally, albeit in different ways, in the reading experience. Crossover fiction blurs the borderline between two traditionally separate readerships: children and adults*» (Beckett 2009a, 3), torna-as apelativas quer para os jovens, quer para os seus pais/educadores, sendo propícias à promoção do diálogo entre adultos e jovens sobre um assunto tido como sério e até melindroso, «*abordam-se alguns temas sérios, estimulando o diálogo em família e o crescimento e amadurecimento de cumplicidade entre pais e filhos*» (Ramos 2009, 300).

Em suma, a reflexão sobre a temática da sexualidade torna-se pertinente devido à necessidade sentida por pais e educadores na abordagem à mesma, principalmente pela escassez de publicações literárias sobre o tema. A escolha de Ana Saldanha prende-se com o facto de a sua escrita exercer um grande fascínio sobre os seus recetores, promovendo no leitor a capacidade de estabelecer inferências, permitindo-lhe preencher os espaços interpretativos que as suas narrativas incluem. É de salientar, igualmente, o reduzido número de estudos monográficos quer sobre a obra da Ana Saldanha, quer sobre a abordagem da temática da sexualidade na literatura de potencial receção leitora juvenil.

Neste sentido e, considerando as razões supracitadas, esta dissertação pretende

demonstrar a pertinência da abordagem destas narrativas, passíveis de aplicabilidade na prática pedagógica em contexto de sala de aula. Trata-se de um «primeiro passo» para a posterior concretização de projetos a inserir no Projeto Curricular de Turma.

Num primeiro capítulo, apresentamos uma abordagem sintética do universo da literatura juvenil, numa perspetiva diacrónica, incidindo no contexto português. A emergência da temática da sexualidade na literatura de potencial receção juvenil será igualmente alvo de reflexão neste capítulo. Procederemos, ainda, à análise da «*crossover fiction*» e da literatura de potencial receção juvenil, numa perspetiva de enquadramento da obra da autora. No segundo capítulo, caracterizaremos o percurso de Ana Saldanha de forma a refletir sobre a sua produção literária e a identificar os elementos que lhe granjeiam tanta popularidade entre os seus leitores. Nesta perspetiva, procederemos à identificação e análise das temáticas fraturantes patentes na sua produção literária.

Num terceiro momento, analisaremos as narrativas, da autoria de Ana Saldanha, selecionadas para este estudo, com base nas suas idiossincrasias temáticas e formais. Neste capítulo nuclear, procuraremos detetar os conflitos psicológicos dos protagonistas, os seus valores e problemas, assim como os novos valores, problemas e preocupações sociais que emergem das narrativas; compreender de que forma a autora exprime a sua capacidade em observar o quotidiano e as relações humanas; identificar os pilares em que se apoia o universo social em estudo (família, escola, grupo de amigos); enquadrar as personagens numa sociedade pós-industrial e de informação que exige ao adolescente uma superação de desafios e de novos problemas.

Nas conclusões, pretendemos estudar as diferentes representações da sexualidade presentes na obra literária da autora e analisar como as narrativas de Ana Saldanha contribuem para a construção da identidade sexual do potencial recetor juvenil. Procuraremos, ainda, avaliar o impacto das obras da autora e demonstrar a pertinência da sua inclusão no Plano Nacional de Leitura e no projeto Casa da Leitura, estruturas relevantes ao nível da promoção da leitura institucional, avaliando a presença das obras de Ana Saldanha nestas duas plataformas facultadas aos professores e mediadores de leitura.

CAPÍTULO I

A LITERATURA DE POTENCIAL RECEÇÃO JUVENIL E O TEMA EMERGENTE DA SEXUALIDADE

1.1. BREVE PANORÂMICA DA LITERATURA JUVENIL

Entre os teóricos, o conceito de literatura infantojuvenil tem motivado alguma controvérsia. A discussão passa pelo próprio conceito, pela conceção da infância e do leitor, pela ligação da literatura infantil à escola e, até, pelo carácter literário das obras escritas para crianças. As posições diferem sobretudo no que diz respeito à amplitude do conceito de literatura, originando a inclusão ou exclusão de alguns domínios da escrita para crianças e jovens. Convergem, no entanto, em pontos fulcrais como, por exemplo, o do seu destinatário preferencial, sendo unânimes em considerar que o que distingue a literatura canónica da literatura para crianças e jovens é a faixa etária dos seus recetores. Juan Cervera considera a criança como principal recetor, definindo a Literatura Infantil como *«toda a produção que tenha como veículo a palavra com um toque artístico ou criativo e como destinatário a criança»* (Bastos 1999, 23). Nelly Novaes Coelho descreve a literatura infantil como um *«produto destinado às crianças»* (Barreto 1998, 12). Outro aspeto em que as diferentes teses convergem é o da autoria destes textos. Para Marc Soriano, *«A literatura para a juventude é uma comunicação histórica (quer dizer localizada no tempo e no espaço) entre um locutor ou um escritor adulto (emissor) e um destinatário criança (recetor)»* (Bastos 1999, 22).

Uma outra questão que não tem encontrado unanimidade é a da terminologia utilizada na denominação deste tipo de literatura. Na opinião de José António Gomes, *«este debate tem conduzido alguns a reacenderem, em artigos e colóquios, uma questão estafada e geradora de polémicas inúteis: a da própria designação da literatura para a infância e juventude: «infantil»? «juvenil»? «para crianças»? apenas literatura?»* (Gomes 1991, 23). Glória Bastos atesta: *«torna-se evidente a relatividade do conceito usual de faixas ou grupos etários. É que existe uma idade cronológica mais um conjunto de fatores vários que influenciam o desenvolvimento psicológico e afetivo do indivíduo, num determinado momento. Quer isto dizer que apesar de terem a mesma idade, duas crianças podem encontrar-se não só em diferentes estádios de desenvolvimento como manifestarem interesses bastante distintos.»* (Bastos, 1999, 34), sendo o mais correto considerar a existência de *«várias “literaturas”, de acordo com as diferentes etapas do desenvolvimento do indivíduo.»* (Bastos 1999, 25).

Os primeiros livros para crianças surgem apenas no final do século XVIII, escritos por professores e pedagogos. Estavam diretamente relacionados com uma função utilitário-

pedagógica da literatura e, por isso, foram sempre considerados uma forma literária menor. A produção escrita para a infância surgiu com o objetivo de ensinar valores, ajudar a enfrentar a realidade social e propiciar a adoção de hábitos.

Vítor Manuel Aguiar e Silva, na sua «Nótula sobre o conceito de literatura infantil», afirma: «*Com efeito, a literatura infantil, quer oral quer escrita, tem desempenhado uma função relevantíssima, até aos seus destinatários, na modelização do mundo, na construção dos universos simbólicos, na convalidação de sistemas de crenças e valores. Esta função modelizadora, indissolúvelmente ligada à imaginação, à fantasia e ao prazer lúdico, manifesta-se de modo específico na exploração das virtualidades da língua que muitos textos de literatura infantil realizam com surpreendente criatividade*» (Barreto 1998, 11).

Teresa Colomer considera que se podem dividir em três as funções que a literatura infantojuvenil satisfaz: iniciar o acesso à representação da realidade; desenvolver a aprendizagem de formas narrativas, poéticas e dramáticas e oferecer uma representação do mundo. A autora reafirma que «*la literatura infantil y juvenil ha ejercido siempre una función socializadora de las nuevas generaciones*» (Colomer 1999, 44). Esta tem sido uma posição compartilhada por diversos teóricos. Segundo os NPPEB (Novos programas de Português do Ensino Básico), «*São os textos literários que favorecem um “diálogo” mais complexo e mais rico com a experiência pessoal do aluno, alargando as suas experiências, despertando a sua curiosidade e ampliando o seu conhecimento do mundo e dos outros.*» (Reis et al. 2009, 137).

De facto, sempre se atribuiu à literatura, nomeadamente à infantojuvenil, a função de difundir valores intrínsecos à sociedade vigente como forma de aculturação. Esta função, como já vimos, não é a única que cumpre a literatura, não nos esquecendo que o ato de ler amplia a perceção do mundo, educa a afetividade, promove o desenvolvimento do imaginário, enriquece-nos, enriquece o nosso diálogo com os outros, para além de proporcionar prazer no ato de ler. Teresa Colomer entende «*este tipo de literatura como la iniciación de las nuevas generaciones al diálogo cultural establecido en cualquier sociedad a través de la comunicación literaria.*» (Colomer 1999, 9).

Para pensar a literatura infantojuvenil é necessário pensar nos seus leitores: a criança e o jovem. Até ao século XVII as crianças conviviam igualmente com os adultos, não havia um mundo infantil, diferente e separado, ou uma visão especial da infância. Não se escrevia, portanto, para as crianças: «*A literatura era só uma, servia toda a gente a quem interessasse.*» (Barreto 1998, 15). O contacto com a literatura acontecia em reuniões familiares, onde se narravam histórias e

acontecimentos, perante uma assistência atenta. Estas narrações eram feitas *«primordialmente por via oral»* (Barreto 1998, 15).

Só a partir do século XVIII se pode falar de uma literatura para crianças. Foi então que a infância começou a ser considerada como um estágio distinto da vida adulta. De acordo com Natércia Rocha, *«A análise da formação e evolução do estatuto da criança, a par dos estudos de psicologia, recorda que depois de ter sido vista como um adulto em miniatura a criança passou a ser considerada como detentora de características próprias – transitórias, mas identificáveis – e sujeita a necessidades específicas»* (Rocha 1984, 24).

O século XIX surge como um momento fundamental na história da literatura infantil, *«Pelas transformações sociais que se vão operando, pelo desvendar de novas perspectivas em relação à importância da idade infantil»* (Bastos 1999, 37). Segundo Teresa Colomer, a constituição da infância como público leitor tem origem na grande expansão da alfabetização que se produziu nas sociedades ocidentais desse século (Colomer 1999, 83).

No caso português, o século XIX é, também, uma época de amadurecimento, *«depois de 1833, a produção editorial portuguesa regista um notável crescimento. Se os adultos passam a ler mais, as crianças logo lhes seguem o exemplo nas famílias onde o livro se tornava um objeto cada vez mais comum; também o jornal (...) se ia arreigando nos hábitos das camadas até então mais afastadas das manifestações de cultura.»* (Rocha 1984, 44). Na segunda metade do século, davam-se *«os primeiros passos na edificação de uma literatura para as crianças»* (Barreto 1998, 30), principalmente com traduções e adaptações de fábulas de Esopo, Fedro e La Fontaine. A partir da década de 70, assiste-se a um *«enriquecimento significativo no domínio das obras para crianças.»* (Bastos 1999, 38). Perto do final do século, constatamos uma preocupação gradual pelos *«reais interesses da criança em termos literários, assim como uma preocupação de qualidade e diversificação de orientações de escrita.»* (Bastos 1999, 41).

Antero de Quental, João de Deus, Adolfo Coelho, Guerra Junqueiro são exemplos de escritores que começam a dedicar alguma atenção à literatura para crianças e a publicar alguns livros infantis. De salientar que, nesta época, a literatura infantil tinha como principal função a socializadora, sendo veículo de transmissão dos valores relevantes da sociedade.

O século XX desponta com o fim da monarquia. Com a implantação da República verificam-se grandes alterações ao nível social, político e económico, que provocam a revisão e revalidação de valores instituídos, conduzindo à necessidade de combater, de forma insistente, o analfabetismo. Assim, *«a instauração da República conduz a um conjunto de medidas de que importa realçar o ensino primário gratuito e obrigatório, aliado à definição dos objetivos que a*

educação deveria assumir» (Bastos 1999, 42). Com a Constituição de 1911, o livro é reconhecido como veículo para a divulgação do saber, promovendo o combate ao analfabetismo com a «*promoção do texto impresso junto das massas incultas e das crianças*» (Rocha 1984, 50). Desta forma, nas primeiras décadas do século XX, a literatura para a infância ganha um novo fôlego, a imprensa conhece grande vitalidade, surgindo inúmeros suplementos de jornais dedicados às crianças. A literatura para a infância avança em duas vertentes, a adaptação de contos tradicionais e o surgimento de trabalhos originais de qualidade. Podemos destacar alguns escritores que se evidenciam nestes primeiros anos do século XX, como Ana de Castro Osório, Fernanda de Castro, Henrique Marques Júnior, Carlos Selvagem, Aquilino Ribeiro, António Sérgio, entre outros.

A partir dos anos 30, a ditadura Salazarista e a Segunda Guerra Mundial provocaram fortes repercussões no ambiente cultural e educativo, assim como um relativo empobrecimento das populações. A literatura infantil também se ressentiu, sendo esta época considerada por Garcia Barreto como de «*alguma apatia*» (Barreto 1998, 37). Também Natércia Rocha considera que «*Do muito que aconteceu e do muito que não se deixou que acontecesse, os livros para crianças pouco ou nada deixam adivinhar.*» (Rocha 1984, 80,81). Sucodem-se reedições, faltam novas obras e novos autores, surgem coleções de pequeno formato, pouco cuidadas, perseguindo histórias sem qualidade. Não obstante, segundo Natércia Rocha, «*essa produção, mesmo descuidada, desempenha uma função que não pode ser menosprezada; é através dessas coleções que o livro chega às crianças em condições de motivar hábitos de leitura, pouco exigente, é certo, mas leitura.*» (Rocha 1984, 81). Nesta altura, em concorrência à modesta produção nacional, desenvolve-se o mercado da edição de obras estrangeiras.

Com o pós-guerra (anos 50-70), chegam também a Portugal alterações importantes e uma nova dinâmica social. Embora Portugal não tivesse sofrido diretamente os efeitos da Segunda Guerra Mundial, procurou-se preservar o espaço nacional a eventuais influências nefastas vindas do exterior, o que alterou consideravelmente o panorama da literatura para crianças. A Direção dos Serviços de Censura publica, em 1950, as «*Instruções Sobre Literatura Infantil*», em que constatamos que o Regime vigente pretende controlar tudo o que se publica, português ou de origem estrangeira, para crianças e jovens, «*A questão dos valores a transmitir constitui o núcleo central desse texto, que aponta, de forma sistemática, os temas a escolher e os aspetos a reprovar*» (Bastos 1999, 44). No texto original pode ler-se «*Parece desejável que as crianças portuguesas sejam cultivadas, não como cidadãos do Mundo, em preparação, mas como crianças portuguesas que mais tarde já não serão crianças, mas continuarão a ser portuguesas.*»

(Barreto, 1998, 46). Pretende-se, por um lado, imprimir um carácter nacional à literatura, utilizando a História como uma fonte de «*episódios edificantes*», enquanto, por outro, se deseja evitar a «*excitação imoderada das crianças e jovens*» que poderiam ser levados a criar «*lutas sociais*» (Bastos 1999, 44,45).

A literatura era, então, vista como um meio transmissor de ideias afetas ao Regime, era notório um controlo no sentido de assegurar a propagação da moral e ensinamentos que o serviam. Da mesma forma, foi instituído o livro único, que não era mais do que uma forma de controlar a situação, com textos representativos dos modelos e valores que se pretendiam difundir. A Mocidade Portuguesa incentiva também a publicação de periódicos e de obras cujo principal objetivo é o de promover o regime como único detentor das virtudes da raça e continuador do passado e das suas glórias. Assim, «*estas condicionantes de carácter político suscitam um acréscimo de obras de carácter histórico e apologético, o reforço das tendências moralizantes em detrimento do lúdico e principalmente o retraimento do original perante as adaptações e versões, tanto de contos tradicionais como de extratos de obras consideradas como satisfazendo os objetivos do momento político*» (Rocha 1984, 74).

Como se pode depreender, estas medidas têm como objetivo manipular e controlar a liberdade criativa dos autores, conduzindo a um empobrecimento da literatura. Neste contexto surge, ainda assim, um leque de escritores que se destacam pela qualidade do seu trabalho. Nomes como Sophia de Mello Breyner Andresen, Matilde Rosa Araújo, Ricardo Alberty, Ilse Losa, Irene Lisboa, para citar apenas alguns, demonstram um profundo respeito pela criança, pela sua individualidade e carácter próprio, produzindo textos sem infantilismos e com qualidade. Segundo Garcia Barreto, «*estes escritores não enfeitam a literatura infantil com recados moralistas nem com polimentos de ideologia “ao momento”. (...) Têm imaginação, têm talento, têm as fontes tradicionais e não fazem fretes políticos*» (Barreto 1998, 48).

São de salientar alguns acontecimentos que propiciaram uma mudança nesta conjuntura. O início da atividade das Bibliotecas da Fundação Gulbenkian (com a criação da rede itinerante, em 1958, e das bibliotecas fixas, em 1961), permitindo um acesso mais democrático aos livros. Em 1964, o alargamento da escolaridade obrigatória para seis anos teve implicações na difusão da literatura infantil, uma vez que «*o aumento da população escolar implica mais material de leitura e maior diversidade.*» (Bastos 1999, 45).

Com a Revolução de 25 de Abril de 1974, a sociedade portuguesa cortou com o passado. Com o fim da censura e a instauração da liberdade, a sociedade conheceu novas dinâmicas, houve uma melhoria nas condições económicas, gerando-se uma nova consciência cultural.

Nesta conjuntura, verificam-se mudanças significativas no entendimento do livro e da educação infantil, consubstanciadas na alteração da visão que se tem da infância: «*Da criança que devia ser obediente, cumpridora, submissa, passa-se gradualmente para a criança capaz de ter iniciativa própria, menos dependente do poderio ou auxílio do adulto, superando até este em circunstâncias várias, como ser capaz de raciocínio e de ação liberta de regras e ordens estritas*» (Rocha 1984, 125). Esta alteração do entendimento da infância mudou a visão do universo da literatura a ela destinada. Assim, introduziu-se o estudo da literatura para crianças nas escolas do Magistério Primário, verificando-se uma gradual especialização das editoras nesta área, um aumento no volume das edições e uma explosão de novos autores, dos quais se destacam Luísa Dacosta, António Torrado, Maria Alberta Menéres, Luísa Ducla Soares, Mário Castrim, Maria Rosa Colaço, Cândida Mendonça, Madalena Gomes e Manuel António Pina, entre muitos outros, (apesar de alguns destes autores terem iniciado publicação antes de 1974). As histórias que veiculam uma lição ou moral (em que o bom é recompensado e o mau castigado) são substituídas por histórias onde proliferam a fantasia e o maravilhoso, estimulando e alimentando o imaginário infantil.

A década de 80 surge como «*um novo período de “ouro” – nos parâmetros de qualidade e quantidade*» (Bastos 1999, 46). Assiste-se a várias iniciativas institucionais, ao aparecimento de diversos prémios literários, ao alargamento da rede de bibliotecas públicas e ao início da organização de uma rede de bibliotecas escolares. O papel e a importância do livro para crianças são consolidados.

Por outro lado, desenvolve-se uma produção literária dedicada aos jovens. Garcia Barreto afirma: «*Os editores solicitavam, há muito, aos escritores, uma literatura de contornos juvenis, destinada a preencher um vazio nas letras nacionais. Os pré-adolescentes não tinham títulos originais de autores portugueses à sua disposição. O mesmo ocorria com os adolescentes*» (Barreto 1998, 65, 66).

Até então os escritores raramente se preocupavam em produzir histórias para este público-alvo. Até setenta e quatro, a parca produção de literatura juvenil era desinteressante, não falava da realidade e apresentava crianças que não eram reais, não seduzindo nem os pré-adolescentes que, regra geral, por si só, não possuem grande motivação para a leitura, a quem os livros para crianças já não dizem nada e não conseguem ainda compreender as obras para adultos; nem os adolescentes que são «*leitores de características mais fluidas, que facilmente adotam obras de interesse diverso*» (Barreto 1998, 66).

As obras que circulavam em Portugal para estas idades resultavam de traduções, como por exemplo *As aventuras dos cinco* e *O clube dos sete* de Enid Blyton, assim como álbuns de banda desenhada de origem estrangeira, como *Astérix*, *Lucky Lucky* ou *Tim Tim*.

Em meados dos anos 80, assiste-se a uma mudança significativa no panorama da literatura infantojuvenil em Portugal. Muitos autores, sendo Alice Vieira a autora mais relevante, começam a publicar obras dirigidas a pré-adolescentes e a adolescentes, «*livros em que o texto ganha uma dimensão preferencial em relação às ilustrações, prescindindo mesmo delas, e onde os conteúdos são mais elaborados, tentando acompanhar os problemas dos jovens*» (Barreto 1998, 67). Estas são histórias «*atraentes de aventuras ou narrativas sobre experiências e vivências dos jovens com os amigos, os pais, a vida escolar, etc., narrativas que conseguem captar a atenção dos leitores, em vez das coleções tradicionais de contos que, regra geral, não ultrapassavam as cinquenta páginas*» (Blockeel 2001, 59). Os temas típicos são a solidão, emoções turbulentas e complexas típicas da adolescência, conflitos, protestos contra os pais e as instituições adultas, violência e sexo, por exemplo.

A literatura de potencial receção juvenil assistiu, desde a Revolução de Abril, a um desenvolvimento, quer ao nível dos autores quer de obras de qualidade. A produção de poesia e de teatro, à semelhança do que se pode observar noutras literaturas, não acontece de forma muito significativa e não se assiste à publicação de muitos títulos. No entanto a narrativa ganha uma projeção assinalável.

É no conto que a produção se torna mais abundante, com a edição de obras de qualidade. Todavia, nos anos noventa, verifica-se um recuo na produção e publicação de contos originais. Para «*além dos contos tradicionais, assiste-se a uma vaga de recuperação de contos tradicionais de raiz popular*» (Blockeel 2001, 66).

Surgem as narrativas realistas, «*textos isentos de magia e de poderes sobrenaturais*» (Blockeel 2001, 66), que se estruturam «*normalmente em torno de temáticas e motivos relacionados com o quotidiano e os problemas de crescimento numa sociedade em constante mutação*» (Silva, M. 2010, 69). Nestas narrativas, os adolescentes podem reconhecer o seu próprio ambiente, problemas ou alegrias. As personagens são normais, deparando-se com os mesmos problemas, aspirações e devaneios característicos da juventude, permitindo a identificação dos leitores com as personagens.

A grande novidade da produção para este universo de leitores é a «*formula fiction*» que, segundo Maria Nikolajeva, «*abrange as narrativas que seguem um padrão repetitivo, ditado por uma moda, como por exemplo os relatos de aventuras, mistérios ou namoros, entre os quais as*

aventuras são a forma mais popular» (Blockeel 2001, 67,68). As coleções, mantendo a mesma estrutura e personagens, apelam de forma indelével ao leitor juvenil, satisfazendo uma necessidade básica, a da confirmação da sua capacidade leitora.

Até aos anos setenta, Enid Blyton ocupava o primeiro lugar nas requisições de livros estrangeiros nas bibliotecas portuguesas. Não havia, dentro deste tipo de literatura, muitos títulos originais de autores portugueses. Nos anos oitenta, a «*formula fiction*» surge como uma grande inovação e com uma envergadura e vitalidade surpreendentes. Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, com as coleções ***Uma aventura*** e, posteriormente, e com menos sucesso, ***Viagens no tempo***, conseguem mobilizar o gosto dos jovens para a leitura, tornando-se as pioneiras de um género que iria conhecer muitos seguidores, com o mérito «*de ter posto a ler toda uma geração de crianças*» (Blockeel 2001, 71). A fórmula de um grupo de amigos que vive aventuras emocionantes em Portugal permite a ligação do leitor a ambientes conhecidos, reconhecíveis e acessíveis. O facto de conjugar aventuras e ensinamentos foi um verdadeiro sucesso.

Ano após ano, as coleções vão surgindo e ocupando o seu espaço próprio. Destacam-se, de entre muitas outras, as seguintes: ***Uma aventura*** (1982 ---), de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada; ***Viagens no tempo*** (1985 – ---), de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada; ***Triângulo Jota*** (1989 - 2006), de Álvaro de Magalhães; ***O clube das chaves*** (1990 - 1999), de Maria Teresa Maia Gonzalez e Maria do Rosário Pedreira; ***Vamos viajar*** (1995 - 2011), de Ana Saldanha; ***Profissão: Adolescente*** (1996 -2010) de Maria Teresa Maia Gonzalez.

Mais recentemente, é a fantasia que ocupa o maior volume de oferta literária para jovens: «*a maioria dos universos criados caracteriza-se por traços opostos aos do mundo contemporâneo: à globalização opõe-se o isolamento (...); ao consumismo, a extrema carência de mundos esvaziados de todas as vantagens da tecnologia; à comodidade, a dimensão hercúlea dos trabalhos e provações impostos aos heróis, cujos poderes parecem sobrecarregá-los e não aliviá-los do esforço pedido às personagens comuns; ao esvaziamento ético e ao individualismo egocêntrico sobrepõe-se a ideia clara de um bem comum, com uma direção definida, embora não inquestionável*» (Silva, M. 2010, 72). Frequentemente, estas obras promovem a reflexão sobre as condições da existência humana, apresentando o indivíduo como agente do seu destino.

No que às temáticas diz respeito, podemos observar que também estas sofreram uma grande alteração ao longo dos tempos. Para além dos livros de aventuras, em que o mistério e as aventuras emocionantes são as temáticas predominantes, outros livros há que tratam do dia a dia do adolescente. No entanto, é de referir que, ao lado dos novos temas, persistem os tradicionais, como a História e cultura de Portugal.

Nas últimas décadas, a sociedade transformou-se e essa mudança refletiu-se nas estruturas familiares. A literatura juvenil modernizou também a sua representação do mundo, de forma a adaptá-la aos novos recetores que vivem nas sociedades pós-industriais, traduzindo-se na abordagem de uma multiplicidade de temas, alguns até melindrosos: *«la ampliación se extendió también hacia una mayor permisividad en los temas considerados inapropiados porque vulneraban las normas de urbanidad»* (Colomer 1999, 111). O tema mais importante é a própria adolescência nas suas várias vertentes: a entrada na adolescência, as relações entre amigos e irmãos, a entrada no mundo do trabalho, o desabrochar da sexualidade, a solidão, a escola, a família, a droga, a morte, a loucura e a deficiência. O segundo tema mais abordado é a família e os seus conflitos: interação entre as gerações, o divórcio, famílias monoparentais, o abandono, a infância na província e a velhice. Outro tema fulcral é a sociedade, com facetas tão variadas como a denúncia das desigualdades sociais, a pobreza, a emigração, as migrações do campo para a cidade, o consumismo, as novas tecnologias, o racismo, o multiculturalismo, a ecologia, o desporto e o antes e o pós-Revolução (Blockeel 2001, 85).

Na verdade, alguns destes temas eram já abordados anteriormente, residindo a novidade, sobretudo, na forma como são tratados. Como refere Natércia Rocha, a literatura aborda agora a *«desnudada realidade do vulgar quotidiano»* (Blockeel 2001, 85), sem quaisquer complexos: *«Também as relações familiares são abordadas noutra perspetiva: a perspetiva do adolescente que quer ir atrás de si e do mundo e que neste caminho se confronta com as barreiras que a família lhe pode às vezes impor. Sem atacar valores, mostra-se que a família nem sempre é esse ponto seguro, esse ninho onde tudo está bem.»* (Blockeel 2001, 85). Integrando os problemas sociais de maneira natural, falando de assuntos que, embora duros, são reais, pretende-se que o jovem pense e reaja, que se interesse por saber mais, procure saber como o mundo funciona, ou seja, que aprenda.

No entanto, como refere José António Gomes, apesar da abertura no tratamento destes temas ainda *«há certos contos e romances em que a tentação moralista e pedagógica, a obsessão de pôr os textos ao serviço de propósitos que pouco ou nada têm a ver com a literatura, continuam a inquin[a] produção»* (Blockeel, 2001, pp. 88, 89).

Concomitantemente ao desenvolvimento da oferta literária, como verificamos, desde 1974, assiste-se um gradual interesse pela literatura infantojuvenil, o que é consubstanciado por várias iniciativas: estudo sobre a literatura infantojuvenil no Ensino Superior; renovação e ampliação das bibliotecas escolares; lançamento de uma Rede Nacional de Bibliotecas de Leitura Pública; criação de vários prémios literários; apoio à promoção do livro pelo Ministério da

Educação; criação do Plano Nacional de Leitura e do Projeto Ler +; criação de um espaço reservado ao balanço da literatura infantojuvenil nas revistas *Colóquio/Letras* e *Vértice* e o aparecimento de *Malasartes*, uma revista dedicada à divulgação e crítica do livro infantil e juvenil, entre outros aspetos.

Autores já consagrados começam também a escrever para estas faixas etárias: António Torrado, Ilse Losa, Maria Alberta Menéres; Matilde Rosa Araújo, Sophia de Mello Breyner Andresen, Carlos Pinhão, Luísa Dacosta ou Manuel António Pina, entre outros. A estes juntam-se novos autores, como Alice Vieira, Ana Maria Magalhães & Isabel Alçada, Ana Saldanha, Álvaro Magalhães, António Mota, Maria Teresa Maia Gonzalez ou Alexandre Honrado.

Um outro indicador que evidencia a grande importância agora dada aos livros para crianças e jovens é a proporção existente entre livros traduzidos e livros «nacionais». Se, anteriormente, havia muito mais traduções, do que obras escritas por portugueses, essa situação alterou-se substancialmente.

Contudo, no início dos anos noventa, este fenómeno parece ter perdido força, uma vez que o número de escritores diminui consideravelmente e escrevem-se menos obras de qualidade, verifica-se uma *«escassez de títulos novos de qualidade estética indesmentível, a não renovação de certos géneros e de escritores jovens (com a exceção de Ana Saldanha), a não reedição de textos antigos»* (Blockeel, 2001, 108), mesmo a tradução não atrai os autores portugueses, exceção feita, uma vez mais, a Ana Saldanha que é *«por sinal uma das poucas escritoras novas que continuam a publicar obras que merecem a atenção»* (Blockeel, 2001, 109).

Convém ainda referir que a literatura de potencial receção juvenil é normalmente estudada no âmbito da literatura infantojuvenil, no entanto, esta produção *«envolve um sistema comunicativo marcado pela transição e pela marginalidade, que, em muitos e significativos aspetos, se destaca da literatura infantil»* (Silva, M. 2010, 63). O traço principal da literatura para jovens resulta da distância etária e experiencial que separa os adultos, responsáveis pela condução de todo o processo, e os seus leitores preferenciais. Como refere Maria Madalena Silva, *«Em termos gerais, a literatura juvenil caracteriza-se pela mesma duplicidade essencial que a literatura infantil, ou seja, ela procura exprimir o modo de ser e de ver dos jovens, mas o autor continua a ser, em princípio, um adulto»* (Silva, M. 2010, 67). É necessário não esquecer as características da cultura juvenil com a sua posição extremamente crítica e assertiva face ao mundo dos adultos, assim como a capacidade dos jovens de entender a ironia.

Podemos definir a literatura juvenil pela maior complexidade e extensão das obras, com um aprofundamento da psicologia das personagens e universos ficcionais dilatados. O tom

dominante é caracterizado pela dissecação da complexidade do real e do irreal; desdobramento da intriga; multiplicação de perspectivas e por um trabalho mais elaborado no tempo. Estes fatores originam, no jovem leitor, uma leitura crítica e uma análise das relações e eventos.

1.2. O TEMA EMERGENTE DA SEXUALIDADE NA LITERATURA DE POTENCIAL RECEÇÃO JUVENIL

Partindo do pressuposto que a obra literária para jovens representa uma construção cultural produzida por adultos e que exprime preocupações prementes, podemos concluir que a literatura reflete as transformações vividas pela sociedade tanto ao nível social, cultural, económico como político. Desta forma, a temática da sexualidade é um tema fraturante e emergente por excelência na literatura de receção juvenil, sendo a sua abordagem cada vez mais frequente.

Todas as mudanças de valores ocorridas após a década de setenta conduziram à incorporação de temas não tratados até então: «*Pasó a considerarse que los niños deben ser educados en la complejidad de la vida, ya no se creará en la existencia de un camino prefijado de normas para resolver unos problemas claramente graduados desde la infancia a la adolescencia*» (Colomer 1999, 110). A literatura infantojuvenil modernizou a sua representação do mundo de forma a adaptá-la aos novos recetores que vivem em sociedades pós-industriais: «*la descripción e interpretación literaria de un marco de vida propio de las nuevas sociedades de consumo, urbanas, con grandes flujos migratorios e con familias monoparentales, se realizó a partir de los valores señalados y conllevó a la aparición de una parte de las nuevas temáticas*» (Colomer 1999, 116).

As obras que abordam a temática da sexualidade veiculam diferentes visões do mundo, e condutas de comportamento que podem ser aceites ou recusadas pelo jovem leitor, uma vez que provocam reflexão, diálogo, questionamento e uma tomada de postura crítica. A abordagem desta temática na literatura para jovens «*promove, enquanto elemento de construção de identidade e de configuração de uma certa visão do mundo, uma transformação do imaginário e dos modelos e convenções que o estruturam, ampliando a compreensão dos leitores e, em última instância, mudando o mundo*» (Ramos s/ data, 1). Da mesma forma ganha protagonismo «*a valorização da diferença e da individualidade humana no seio de uma rede social cada vez mais complexa*» (Ramos 2009, 286), espelhando uma nova realidade social.

Alguns dos motivos mais recorrentes dentro do tema da sexualidade são a homossexualidade, a homofobia, a homossexualidade parental, a transmissão de doenças sexualmente transmissíveis, a gravidez adolescente, a pedofilia, os abusos sexuais de menores, a violência no namoro, as relações de género e as relações entre as redes sociais e os predadores sexuais.

A abordagem destas temáticas permite ao adolescente/jovem adulto encontrar, nas páginas de um livro, «*the corollary comfort that derives from the knowledge that one is not alone in a vast universe, that are others "like me"*» (Cart et al. 2006, 1). James Baldwin escreveu que

«you think your pains and heartbreaks are unprecedented in the history of the world, but then you read. It was books that taught me that the things that tormented me were the very things that connected me with all the people who were alive or who have ever been alive» (Cart et al. 2006, 1).

1.3. LITERATURA DE POTENCIAL RECEÇÃO JUVENIL E A CROSSOVER FICTION

«*“Crossover literature” (...) refers to fiction that crosses from child to adult or adult to child audiences*» (Beckett 2009a, 4).

A fronteira que separa a literatura para jovens e a literatura para adultos é cada vez mais ténue, da mesma forma que são ténues as diferenças que separam ambas as produções literárias: «*Both adults and children are able to share more or less equally, albeit in different ways, in the reading experience. Crossover fiction blurs the borderline between two traditionally separate readerships: children and adults (...) In fact, crossover literature addresses as diverse, cross generational audience that can include readers of all ages: children, adolescents, and adults*» (Beckett 2009a, 3).

Nos séculos XVIII e XIX, verificou-se a adoção, pelos jovens, de obras literárias que a eles não eram destinadas. Isto aconteceu porque «*não só havia pouca oferta, no âmbito da literatura juvenil, mas também a distância que separava as duas formas de expressão literária, em termos de intenção e delimitação do leitor ideal, não era tão profunda como na contemporaneidade*» (Silva, M. 2010, 65). Desta forma, muitas obras que não foram escritas a pensar no destinatário criança/jovem fazem hoje parte dos clássicos da literatura juvenil. Veja-se, a título de exemplo, **Viagens de Gulliver**, de Jonathan Swift; **Robinson Crusoe**, de Daniel Defoe; **Dom Quixote de la Mancha**, de Miguel de Cervantes; **Rob Roy** e **Ivanhoe**, de Walter Scott; **Uma agulha num palheiro**, de J. D. Sallinger; **O senhor das moscas**, de William Golding; **O príncipezinho**, de Antoine de Saint-Exupéry; ou **O mundo de Sofia**, de Jostein Gaarder, apenas para referir alguns exemplos mais relevantes.

Nas últimas décadas, o fenómeno de apropriação parece ter-se invertido. Obras como **Harry Potter**, de J. K. Rowling, **O Senhor dos anéis**, de J. R. R. Tolkien, **Alice no país das maravilhas**, de Lewis Carroll, **Haroun e o Mar de Histórias**, de Salman Rushdie ou **Twilight**, de Stephanie Meyer, são hoje lidas por leitores de todas as idades, apesar de terem sido escritas tendo o jovem leitor como destinatário preferencial. Esta situação parece dever-se «*não só às alterações fundamentais no campo da afirmação de culturas diversificadas, onde as minorias ganham visibilidade e, por vezes, um certo prestígio, mas sobretudo à demanda, por parte dos adultos, de uma literatura que recupere (...) as funções a ela[s] associadas, assumindo-se, por exemplo, como lugar de reflexão sobre os dilemas da humanidade*» (Silva, M. 2010, 66). Karen L. McGavock entende que a explicação para este fenómeno reside no anseio de preencher o vazio ético a que a literatura para

adultos parece destinada e dar resposta ao interesse da sociedade pela exploração de dilemas ontológicos (Silva, M. 2010, 66).

Muitos críticos e estudiosos do fenómeno literário juvenil consideram a apropriação pelos adultos de obras aparentemente destinadas a jovens como uma forma de infantilização dos mesmos: «*Crossover books, especially the hugely popular children's fantasy novels being read by adults, are often seen merely as "escapist pap" or an indication of the "infantilization of adult culture" and the "dumbing down" of culture in general*» (Beckett 2009b, 65). Nesta perspetiva, os livros para crianças/jovens não terão nada para oferecer ao leitor adulto, uma vez que este não partilha dos mesmos problemas e/ou interesses que a criança/jovem. Segundo Beckett, apenas aqueles que não tiveram contacto com a literatura infantojuvenil, poderão acreditar que o apelo que estes livros exercem nos adultos é um sinal de «estupidificação». Hoje em dia, subsiste o consenso, por parte de muitos leitores, críticos, editores, e bibliotecários, que a melhor ficção atual é aquela que está a ser escrita para os jovens leitores. (Beckett 2009b, 66).

Efetivamente, enquanto alguns críticos atribuem o fenómeno de apropriação à «infantilização» dos adultos, outros atribuem-no à crescente maturidade dos jovens adultos. De facto, «*it is felt that children's fiction in general is becoming more "adult", as children and adolescents become increasingly sophisticated*» (Beckett 2009b, 66).

Muitos autores contemporâneos libertaram-se dos códigos e convenções que tradicionalmente regem este universo, abrindo, assim, caminho para a «*crossover fiction*». Autores para crianças e/ou jovens, cujos livros são apreciados pelos adultos, utilizam técnicas narrativas complexas, com mais inovação e audácia do que os autores que escrevem para adultos (Beckett 2009b, 67). As obras de «*crossover*» transgridem e transcendem não só as fronteiras tradicionais da literatura, como também as fronteiras da idade, sendo exemplo disso a «*elisão de limites, temáticos e genológicos, entre produções artísticas destinadas a públicos aparentemente distintos*» (Ramos 2009, 301)

Muitas obras contêm conceitos que envolvem o leitor – adulto ou criança/jovem – provocando uma reflexão e questionamento a nível não só intelectual como também emocional, levantando questões, muitas vezes, sem resposta: «*Many writers are of the opinion that it is essential to present children with the truth even when it is dark and painful, and many people would agree that today's darker children's fiction merely reflects the darker world in which young people now live.*» (Beckett 2009b, 71). Atualmente, muitos escritores abordam nas suas obras temáticas como o suicídio, a xenofobia, o racismo, o terrorismo, a guerra, o genocídio, a tortura, a sexualidade, a violação, a violência, a homossexualidade, a gravidez adolescente, o incesto, a

doença, o amor, a lealdade, a religião, etc. Segundo Richard Adams «*one must at all costs tell the truth to children, not so much about mere physical pain and fear, but about the really unanswerable things – that Thomas Hardy called “the essential grimness of the human situation”*» (Beckett 2009a, 261)³.

De facto, atualmente, existem muito poucos assuntos passíveis de serem considerados tabu na literatura contemporânea para jovens, esbatendo-se a distinção entre literatura para jovens e literatura para adultos, facilitando-se a apropriação em qualquer um dos sentidos, «*the best fiction, regardless of the target audience, nourishes our desire for a fulfilling narrative while simultaneously providing more profound food for thought*» (Beckett 2009b, 72, 73).

Podemos, assim, concluir que os livros para crianças/jovens que apelam aos adultos abordam importantes e atuais assuntos morais, convidando leitores de todas as idades a refletirem sobre questões estimulantes ao nível existencial e metafísico: «*Crossover fiction recognizes the continuity that connects readers of all ages and acknowledges that different generations share experiences, knowledge, desires, and concerns. It offers a shared reading experience for all ages that brings the generation together in a better understanding of our world*» (Beckett 2009b, 75)⁴.

As narrativas de Ana Saldanha, pelos seus traços singulares, que teremos oportunidade de caracterizar mais em detalhe durante este estudo, podem considerar-se como «*crossover fiction*», uma vez que «*ao percorrer as narrativas cuidadosamente urdidadas por Ana Saldanha (...) sentimos que estas envolvem o leitor – infantil, juvenil ou adulto –, que, sem dificuldade, acaba por ler, como sendo suas, aquelas histórias*» (Silva, S. 2010, 277). Ana Saldanha tem o dom de fazer com que os olhos do leitor não se desviem da sua obra, uma vez que consegue, frequentemente, rever e encontrar muito do que são as suas vivências filtradas pelos olhos e imaginação da autora.

³ Maria Madalena Silva afirma «*A frequente opção pela narrativa centrada na atualidade, com protagonistas e narradores jovens e adolescentes, constitui, por um lado, uma estratégia de captação de leitores, mas revela também o crescente interesse por um artifício de dissolução de fronteiras que permite a autores e leitores reavaliarem o percurso singular e coletivo do homem e analisar o sentido da existência que assim se foi construindo. Violência, abandono, discriminação, injustiça, sexo, valores e relações humanas em geral transformam-se em temas transversais, por um processo de regresso aos momentos iniciáticos de abandono da inocência. Através de uma abordagem de natureza realista ou de base fantástica, as questões fundamentais da busca de sentido são retomadas pela recriação do processo de descoberta do mundo que inicia o indivíduo no conhecimento crítico, dando lugar à reavaliação e eventual (re)invenção do mundo por leitores jovens e adultos*» (Silva, M. 2012, 34).

⁴ Maria Madalena Silva refere ainda que «*é imprecisa a linha que divide a literatura para jovens e para adultos e a consequente transmigração entre os dois sistemas comunicativos. Embora um dos traços distintivos da literatura juvenil seja a quase total predominância de protagonistas em fase de crescimento, é também possível concluir que nem sempre essa escolha traduz a delimitação de um leitor implícito, mas corresponde a um recurso expressivo que favorece a reflexão sobre o mundo atual ou sobre mundos virtuais significativos em termos das questões essenciais da atualidade*» (Silva, M. 2012, 19).

Quando questionada sobre a sua intenção de «*esbater um pouco as fronteiras entre literatura “para adultos” e literatura “para crianças e jovens”*» (Gomes 2000, 4), a autora responde que «*a intenção de esbater fronteiras é deliberada e o enredo é quase apenas um pretexto para a evocação de uma atmosfera particular*» (Gomes 2000, 4). A sua obra permite «*leituras plurissignificativas do texto e é essa ambiguidade tão rara nas narrativas para os jovens que faz com que tanto os adolescentes que hoje têm doze-treze anos como os adolescentes de outrora na obra encontrem inquestionáveis pontos de atração*» (Riscado 2000, 6).

CAPÍTULO II

A AUTORA

2.1. BIOBIBLIOGRAFIA

Ana Saldanha nasceu em 1959, no Porto. Em 1981, licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses e Ingleses, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Foi professora de português e inglês, durante vários anos, quer em Portugal, quer em Inglaterra, para onde foi viver e desenvolver a sua tese de mestrado em Literatura Inglesa, na Universidade de Birmingham, e que concluiu em 1992. Em 1999, doutorou-se em Literatura Inglesa e Teoria da Tradução, na Universidade de Glasgow, com uma tese sobre Rudyard Kipling e a sua obra infantil.

Ana Saldanha começou a escrever quando lhe surgiu a necessidade de «*deixar de escrever apenas à volta do que outros escreviam, fossem eles alunos ou escritores consagrados*» (Saldanha s/datab). O seu primeiro livro foi uma história inventada para o seu sobrinho, que ainda não sabia ler. Chamava-se ***Três semanas com a avó*** e com ele recebeu uma Menção Honrosa do Prémio Adolfo Simões Müller. Participou e apresentou comunicações em diversos congressos no âmbito da Literatura infantojuvenil. Atualmente, Ana Saldanha escreve a «*tempo inteiro*» (Saldanha s/datab) e dedica-se à tradução.

As suas narrativas revelam um discurso hábil, fluído, forte, direto e sem subterfúgios. A sua obra envolve o leitor, permitindo-lhe encontrar e reconhecer muitas das suas vivências «*filtradas pela imaginação da autora*» (Silva, S. 2010, 278). Quanto ao que a inspira, a autora afirma: «*inspiro-me na realidade que construo e na que se vai construindo através das palavras que escrevo. A minha vida, a vida das pessoas que conheço bem ou mal, das que vejo num autocarro ou sentadas à mesa de um café transformo-as em vidas de “Era uma vez” (ou duas ou três, porque a repetição é um fator essencial da narrativa)*» (Saldanha 2008, 128).

Um dos fatores de atração da sua obra é, segundo Leonor Riscado, «*toda a capacidade de manipulação do enredo ficcional e de construção da teia textual*» (Riscado 2000, 6). Nas palavras de Ana Saldanha, «*o que está na página é voluntariamente tornado explícito e voluntariamente velado, com um piscar de olhos ao leitor, a alertá-lo para os duplos sentidos, as ambiguidades*» (Saldanha 2008, 131).

Nas suas narrativas, pretende intrigar o leitor, através dos elementos paratextuais, de sugestões que vai lançando e do tom utilizado, conduzindo-o a esperar, com paciência e perseverança, por um momento mais avançado na ação para desconstruir e entender os elementos que lhe foram aguçando o «apetite» da leitura, até então.

Uma das marcas distintivas de Ana Saldanha é, como aponta José António Gomes, a «*construção cirúrgica dos universos diegéticos*» (Silva, S. 2010, 286). As suas narrativas são resultado de um refinamento «*no desdobrar dos fios diegéticos das suas narrativas, lançando mão, por exemplo, de estratégias de abertura criteriosamente selecionadas, da integração de micronarrativas de carácter analéptico, que prendem a atenção e auxiliam o destinatário, de uma invulgar naturalidade discursiva, aspetos que contribuem inegavelmente para ganhar leitores*» (Silva, S. 2010, 280).

Esta construção reflete-se, por exemplo, no facto de retomar, em diversas ocasiões, situações e/ou personagens de narrativas anteriores. Veja-se, a título de exemplo, Dulce, protagonista de *Para maiores de dezasseis* (2009), é-o também de *Cinco tempos quatro intervalos* (1999) e do conto «Deixa-me rir» (2010)⁵. Através das três narrativas, assistimos ao crescimento da protagonista e das circunstâncias que lhe moldaram a personalidade. Titó, personagem de *Para maiores de dezasseis* (2009), é-nos apresentada, por exemplo, nos contos «No canto da sala» (2010)⁶ e «Trampolim» (2004)⁷. Ainda no mesmo conto, são-nos apresentadas as personagens de Raul e Sara, também eles intervenientes em *Para maiores de dezasseis* (2009). As personagens Diana, Regina e Reginaldo, personagens, também, de *Para maiores de dezasseis* (2009), são-nos apresentadas em *A princesa e o sapo* (2004), em que é caracterizado o seu modo de vida e somos alertados para a vaidade excessiva de Diana. Daniel, protagonista do conto «Todo-o-terreno» (2010)⁸, é-nos apresentado em *Escrito na parede* (2005), tendo também uma breve participação em *Dentro de mim* (2005).

Desta forma, o leitor tem uma parte ativa na narrativa, sendo-lhe solicitado o conhecimento dos cenários sociais e históricos em que decorrem as ações, assim como a capacidade de recuperar outros textos, para desta forma completar o sentido do texto a partir do seu contexto de leitura. Ana Saldanha considera o leitor «*como construtor de sentidos: o universo imaginário constrói-se e (e desconstrói-se) a cada nova leitura*» (Saldanha 2008, 125)

As narrativas de Ana Saldanha, de uma forma geral, afastam-se da globalidade do que é escrito atualmente para jovens, ou seja, de histórias de mistério e aventura que se caracterizam pela previsibilidade. Ao contrário destas, as narrativas de Ana Saldanha «*quebram o padrão da previsibilidade e dão voz a um conjunto de personagens, que protagonizam experiências variadas*

⁵ in (2010). *Todo-o-terreno e outros contos*, Lisboa: Caminho, pp. 85-103.

⁶ in (2010). *Todo-o-terreno e outros contos*, Lisboa: Caminho, pp. 21-37.

⁷ in (2004) *Pico no dedo, Coleção «Livros do dia e da noite»*, Lisboa: Caminho, pp. 125-130.

⁸ in (2010). *Todo-o-terreno e outros contos*, Lisboa: Caminho, pp.11-19.

contrastivas e frequentemente problemáticas (...) e surgem enredadas em inúmeras interrogações, dúvidas, medos e dilemas» (Silva, S. 2010, 283).

Uma outra marca distintiva da autora é o registo verbal característico e particular das suas personagens, utilizando estruturas da oralidade e/ou expressões próprias da idade «*marcado pelo humor, por um registo familiar e por um estilo coloquial. Verifica-se a utilização, com moderação e pertinência, da gíria juvenil e/ou escolar»* (Gomes et al. s/data, 4).

As suas personagens, por norma ainda em idade escolar (como o seu recetor preferencial), são construídas com imenso realismo, a tocar o verosímil, «*promovem a identificação do leitor pela idade, hábitos, gostos, atividades desenvolvidas, relação com os adultos (pais, familiares, professores) e com os colegas»* (Gomes et al. s/data, 3). No que respeita a este facto, podemos verificar o “trabalho de campo” da autora para atingir este fim. Ana Saldanha escreve nos agradecimentos de ***Para maiores de dezasseis*** (2009) «*O Russel permitiu que fosse sua “amiga” no Facebook e iniciou-me nos mistérios da dependência do GPS; o meu sobrinho Luís apresentou-me os Pearl Jam; e a minha sobrinha Isabel faz-me empréstimos estilísticos e de vocabulário sem cobrar nada (espero...) – obrigada aos três»* (Saldanha 2009, 7).

As personagens, em torno das quais gira a intriga, são frequentemente as narradoras das suas próprias vivências, proporcionando uma maior proximidade face ao recetor, que se sente como um confidente, tornando-se cúmplice de todas as memórias, vivências e emoções das personagens.

A utilização destas vozes narrativas, tão próximas do real e com um discurso semelhante ao do destinatário preferencial, contribui para que este reconheça e se reveja no «*registo a que recorrem as personagens, os seus gostos e preocupações, as suas tendências, os seus rasgos de humor ou, ainda, os espaços físicos em que se movimenta»* (Silva, S. 2010, 286), conferindo verosimilhança às narrativas que funcionam como elo de ligação ao real.

«*A autora procura recriar universos próximos dos vivenciados pelos leitores, sobretudo o familiar e o escolar, dando conta de algumas das suas principais características – às vezes fortemente tipificadas»* (Gomes et al. s/data, 2). O espaço urbano, cenário de «*Todo-o-terreno»* (2010) e ***O gorro vermelho*** (2002), é assim um espaço privilegiado, tal como o espaço escolar, representado em ***Cinco tempos quatro intervalos*** (1999) e ***Escrito na parede*** (2005). O espaço rural, apesar de bastante valorizado, aparece como local de permanência temporária, nomeadamente nas férias, como verificamos em ***Para maiores de dezasseis*** (2009).

Um outro facto que concorre para a aceitação das narrativas de Ana Saldanha, para além de estas estarem próximas do quotidiano situacional do leitor preferencial, é a existência de

«*outras marcas do nosso tempo ou da modernidade*» (Silva, S. 2010, 29). Veja-se o exemplo de ***Para maiores de dezasseis*** (2009), em que as utilizações do Facebook, da internet e do telemóvel são alguns dos motores de desenvolvimento da ação.

As estratégias narrativas e discursivas utilizadas visam a «*captação imediata da atenção dos leitores, promovendo a sua identificação não só com os temas tratados, mas também com a linguagem, muito ágil e fluida, favorecendo uma leitura sem sobressaltos e sem momentos de rotina e de paragem*» (Gomes et al. s/data, 2). De facto, Ana Saldanha trata o destinatário preferencial como leitor de pleno direito, uma vez que «*ficcionaliza a partir de um conhecimento muito próximo da realidade, os seus problemas, preocupações, desejos e pontos de vista, em suma, a sua cosmovisão*» (Gomes et al. s/data, 7).

Obras de Ana Saldanha

1994 - ***Três Semanas com a Avó***. Verbo (Ilustrações de Cristina Malaquias).

1995 - ***Num Reino do Norte***. Coleção «Vamos Viajar»/1. Campo das Letras.

1995 - ***Umás Férias com Música***. Coleção «Vamos Viajar»/2. Campo das Letras.

1995 - ***A Caminho de Santiago***. Coleção «Vamos Viajar»/3. Campo das Letras.

1995 - ***Uma Questão de Cor***. Coleção «Livros do Dia e da Noite». Caminho.

1995 - ***Círculo imperfeito***. Presença

1996 - ***Animais & Cª.*** Coleção «Vamos Viajar»/4. Campo das Letras.

1996 - ***Ninguém dá Prendas ao Pai Natal***. Coleção «Palmo e Meio». Campo das Letras (ilustrações de Joana Quental).

1997 - ***Irlanda Verde e Laranja***. Coleção «Vamos Viajar»/5. Campo das Letras.

1997 - ***Doçura Amarga***. Coleção «Edinter Jovem». Edinter.

1999 - ***Cinco Tempos, Quatro Intervalos***. Coleção «Livros do Dia e da Noite». Caminho (Ilustrações de José Miguel Ribeiro).

2000 - ***Para o Meio da Rua***. Coleção «Livros do Dia e da Noite». Caminho.

2001 - ***Como Outro Qualquer***. Coleção «Livros do Dia e da Noite». Caminho (Ilustrações de José Miguel Ribeiro).

2002 - ***Um Espelho Só Meu***. Coleção «Era uma Vez... Outra Vez»/1. Caminho.

2002 - ***O gorro vermelho***. Coleção «Era uma Vez... Outra Vez»/2. Caminho.

2003 - ***Nem pato nem cisne***. Coleção «Era uma Vez... Outra Vez»/3. Caminho.

2003 - ***Uma casa muito doce***. Coleção «Era uma Vez... Outra Vez»/4. Caminho.

2004 - ***A princesa e o sapo***. Coleção «Era uma Vez... Outra Vez»/5. Caminho.

2004 - **Pico no Dedo**. Coleção «Livros do Dia e da Noite». Caminho (Ilustrações de Filipe Abranches).

2004 - **O Pai Natal Preguiçoso e a Rena Rodolfa**. Caminho (ilustrações de Alain Corbel).

2005 - **Dentro de Mim**. Coleção «Era uma Vez... Outra Vez»/6. Caminho.

2005 - **Escrito na parede**. Coleção «Livros do Dia e da Noite». Caminho.

2006 - **O Romance de Rita R.**. Coleção «Livros do Dia e da Noite». Caminho.

2006 - (com Basil Deane) **O Sam e o Som / Sam and Sound**. Caminho (ilustrações de Gémeo Luís).

2007 - **Os factos da vida**. Coleção «Livros do Dia e da Noite». Caminho (ilustrações de Alberto Faria)

2007 - **Mais ou menos meio metro....** Caminho

2009 - **Para maiores de dezasseis**. Caminho

2010 - **O papão no desvão**. Caminho

2010 - **Todo-o-terreno e outros contos**. Caminho

2011 - **Eu só só eu**. Caminho

2012 - **O Galo que Nunca Mais Cantou e Outras Histórias**. Coleção «Era uma vez outra vez»/7. Caminho

2012 – **O tesouro do palácio**. Caminho (ilustrações de Yara Kono)

Traduções (lista seletiva):

1998 - **Uma História da leitura**, de Alberto Manguel, Presença

2000- **Histórias assim mesmo**, de Rudyard Kipling, Caminho

2009- **Longo caminho para a liberdade**, autobiografia de Nelson Mandela, Campo das Letras

Prémios:

1994 – Menção honrosa no Prémio Adolfo Simões Müller pelo romance **Três semanas com a avó** (1994);

1995 – Prémio Cidade de Almada 1994, pelo romance **Círculo imperfeito** (1995);

1997 – Finalista do Prémio UNESCO de Literatura Infantil e Juvenil em Prol da Tolerância, com o romance **Uma questão de cor** (1995);

2010 – Prémio Maria Rosa Colaço com **O Galo que Nunca Mais Cantou e Outras Histórias** (2012).

2.2. TEMÁTICAS FRATURANTES NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ANA SALDANHA

A atualidade e a pertinência das temáticas abordadas, por Ana Saldanha, a par da proximidade discursiva face aos seus leitores preferenciais, são fatores que explicam o grande sucesso da sua obra junto dos jovens.

A autora, ao longo das suas narrativas, revela uma enorme e atual preocupação em relação ao jovem, não só como personagem, assim como leitor num mundo em constante mudança. As suas personagens são jovens que dão voz a valores e problemas continuamente atuais. José António Gomes refere, a propósito da publicação, na década de 90, de ***Uma questão de cor*** (1995) e ***Doçura amarga*** (1997), que «os temas tinham uma inegável atualidade que, infelizmente, me parece manter-se» (Gomes 2000, 4).

Sara Reis da Silva afirma que a autora «*textualiza temáticas que se encontram na ordem do dia*» (Silva, S. 2006, 5). Temáticas e valores sobre os quais é importante refletir, uma vez que mais não são do que o reflexo do que existe à nossa volta. Ana Saldanha limita-se a transmitir a sua opinião sobre o que nos rodeia, desencadeando a discussão e a reflexão acerca de temas pertinentes e, por vezes, tabu na literatura para jovens. A autora atesta: «*não tenho objetivos didáticos nem moralistas. Não escrevo para pregar, ensinar, reformar, melhorar*» (Saldanha 2008, 133). Existe, assim, o «*tratamento de um conjunto muito diversificado de temáticas reais e complexas, cuja seriedade não é posta em causa pela forma acessível e clara como são tratados na obra, sem ligeirezas, facilitismos ou moralismos*» (Gomes et al. s/data, 4).

Refletindo acerca do percurso de escrita de Ana Saldanha, concluímos que a autora «*valoriza temas de uma manifesta dureza psicológica*» (Silva, S. 2010, 285).

A autora aborda, com naturalidade e perspicácia, temas como a procura e a aceitação do eu, a reorganização familiar, a insegurança da sociedade, a anorexia, os maus tratos, a pedofilia, a agressão sexual, a insegurança motivada pela separação, famílias emocionalmente desestruturadas, a transparência ou invisibilidade aos olhos dos outros, a falta de tempo para os outros, a dificuldade de comunicação entre crianças e adultos ou entre membros da mesma família, a relação com a comida e com o corpo, o contacto dos jovens adolescentes com o álcool e com a droga, como é observável, por exemplo, nos volumes da coleção «Era uma vez...outra vez»⁹. Na coleção «Vamos viajar»¹⁰ são abordadas temáticas como a importância da amizade, o

⁹ Esta coleção é composta pelos seguintes volumes: ***Um Espelho Só Meu*** (2002); ***O gorro vermelho*** (2002); ***Nem pato nem cisne*** (2003); ***Uma casa muito doce*** (2003); ***A princesa e o sapo*** (2004); ***Dentro de Mim*** (2005); ***O Galo que Nunca Mais Cantou e Outras Histórias*** (2012).

¹⁰ Esta coleção é composta pelos seguintes volumes: ***Num Reino do Norte*** (1995); ***Umás Férias com Música*** (1995); ***A Caminho de Santiago*** (1995); ***Animais & Cª.***(1996) ; ***Irlanda Verde e Laranja*** (1997).

respeito pela natureza e pelos animais, a aceitação da diferença e a tolerância. Nos volumes da autora publicados na coleção «Livros do dia e da noite»¹¹, são retratadas situações familiares de conflito, relações afetivas difíceis, o abandono parental, a violência doméstica, o racismo, a discriminação social, abordando temáticas tão importantes e atuais como o respeito mútuo e o respeito pela diferença, a tolerância ou a importância das relações interpessoais.

De facto, Ana Saldanha aborda, de uma forma mais ou menos subtil, temas como a doença, a morte, o amor, a sexualidade, o divórcio, o adultério, a violência doméstica, as novas famílias, o culto da estética, a droga, o álcool, o tabaco, a homossexualidade, a violência juvenil, a violação, a pedofilia, a delinquência urbana, a periculosidade da vida nas grandes cidades, a prostituição, a discriminação, o isolamento das zonas rurais, a presença constante da internet e das telecomunicações, a ecologia, a abertura ao exterior. Pela voz das personagens, são também exploradas temáticas em torno de uma crítica social e consciente dirigida, por exemplo, à classe docente, à programação televisiva, ao funcionalismo público, aos serviços judiciais, à falta de civismo de alguns cidadãos, ao jornalismo, aos serviços camarários e hospitalares, entre outras entidades.

Estes temas refletem a sociedade urbana atual, «*contemplando alguns dos assuntos e das temáticas que marcam a contemporaneidade e ganhando, portanto, especial relevo, em alguns momentos, a crítica social*» (Silva, S. 2010, 293). Abordando assuntos como o materialismo, a futilidade ou a vaidade, a autora socorre-se de personagens que são verdadeiros tipos sociais. Veja-se, a título de exemplo, a empregada do consultório da tia da protagonista, em **Como outro qualquer** (2001), ou a Diana, protagonista de **A princesa e o sapo** (2004) e personagem de **Para maiores de dezasseis** (2009). Desta forma, «*pela voz ou pela perceção narrada das personagens construídas pressentimos alguns pontos de vista menos favoráveis relativamente a determinados aspetos da nossa sociedade*» (Silva, S. 2010, 293,294).

A temática da sexualidade é também explorada nas obras da autora, abordando assuntos como os abusos sexuais, a pedofilia, a insegurança da sociedade contemporânea (insegurança das grandes cidades ou a insegurança na internet e redes sociais). Esta temática será estudada no próximo capítulo, aquando da análise das narrativas **O gorro vermelho** (2002), **Para maiores de dezasseis** (2009), «*Todo-o-terreno*» (2010) e «*A teia*» (2010),

Ana Saldanha, mais do que tentar mostrar uma moralidade ou ensinar bons princípios, que, como já foi referido, não é o seu objetivo, constrói as suas narrativas de forma a possibilitar

¹¹ Os volumes da autora publicados nesta coleção são: **Uma Questão de Cor** (1995); **Cinco Tempos, Quatro Intervalos** (1999); **Para o Meio da Rua** (2000); **Como Outro Qualquer** (2001); **Pico no Dedo** (2004); **Escrito na parede** (2005); **O Romance de Rita R.** (2006); **Os factos da vida** (2007).

o desenvolvimento do espírito crítico dos leitores preferenciais. Preenchendo as lacunas narrativas, o leitor é levado a refletir e a retirar as suas próprias conclusões e/ou ensinamentos.

CAPÍTULO III

LEITURA ANALÍTICA DO CORPUS TEXTUAL

3.1. O GORRO VERMELHO

A narrativa ***O gorro vermelho*** (2002) insere-se na coleção «Era uma vez...outra vez»¹². Os títulos desta coleção recriam contos tradicionais, pertencentes à memória coletiva, recuperando situações exemplares, a partir de situações e personagens contemporâneas, que retratam problemas análogos aos dos textos originais. Ana Saldanha recupera e reproduz traços de determinados contos tradicionais, entendidos como relevantes, mantendo um indubitável diálogo intertextual com essas narrativas, apresentando cambiantes mais próximas do universo situacional do leitor preferencial, numa perfeita atualização epocal.

Na narrativa em estudo, a imagem do Capuchinho Vermelho impõe-se logo pelo título, ***O gorro vermelho*** (2002), criando, à partida, expectativas no leitor, que recupera, de imediato, a imagem da menina, vestida de vermelho, a quem é pedido que leve o jantar à avó. «O Capuchinho Vermelho» é, de facto, um dos contos, mais célebres da tradição oral, que viajou até ao nosso tempo. Fixado pela escrita, pela primeira vez, por Charles Perrault (1697) e posteriormente pelos irmãos Jacob e Whilhem Grimm (1812), veio consolidar o referente coletivo, tendo sido base fértil para traduções, reinterpretações, recontextualizações, adaptações e novas versões ao longo dos tempos e por todo o mundo¹³. Esta é uma narrativa incontornável da expressão literária coletiva, pois reaviva o espaço da infância guardado na memória de muitos adultos, simbolizando a energia do espírito infantil. No que concerne à divulgação deste conto, Sara Reis da Silva afirma que a intertextualidade se apresenta como um dos princípios fundamentais da constituição do espaço literário, «*na medida em que, nas suas sucessivas versões, se congregam processos variados de reprodução-reelaboração ou de transformação de modelos e referentes, construindo-se, assim, um universo literário vivo, em constante expansão, muito inovador, criativo e aberto a um incessante jogo de elementos cruzados que prevê como única regra um conjunto de condicionantes de índole epocal*» (Silva, S. 2006, 2), sendo que o «*texto interage com a tradição, com essa espécie de “biblioteca coletiva” que o leitor guarda em si*

¹² Cf. nota de rodapé n.º 9

¹³ Referimos, a título de exemplo, nomes como os de Matilde Rosa Araújo, Chico Buarque, Richard Câmara, Roald Dahl, Guerra Junqueiro, Manuel António Pina, Louise Rowe, Francisco Vaz da Silva, Luísa Ducla Soares, Alice Vieira, Vergílio Alberto Vieira, José António Franco, Ian Beck, Chiara Carrer, Jean Claverie, Walter Crane, entre muitos outros, que recriaram e reescreveram a tão conhecida história da menina do capuchinho vermelho.

e que lhe possibilita a identificação e a colocação em diálogo de referentes literários variados» (Silva, S. 2006, 2).

O gorro vermelho (2002) é, nada mais nada menos, que uma recriação de «O Capuchinho Vermelho» de Perrault. A narrativa de Ana Saldanha apresenta Sofia, uma divertida e bem-humorada adolescente que se oferece para levar o jantar a casa da avó. A partir do título e da situação inicial, são criadas expectativas no leitor, que reconhece, de imediato, a situação do conto tradicional, ficando à espera da previsível transgressão e desobediência da jovem e do ataque de um feroz lobo. Nesta recriação, a protagonista não frustra as expectativas do leitor e, seguindo os passos do Capuchinho Vermelho, atravessa, não a floresta, mas o parque, apanha flores e conversa com um estranho homem com um cão chamado *Wolf*. Todavia, aqui o predador não é um lobo, mas um homem que assedia sexualmente a protagonista.

Ana Saldanha, ao reescrever e recriar este conto da tradição oral, textualiza temáticas extremamente atuais como a insegurança nas cidades, a pedofilia ou o abandono dos idosos, caracterizando uma sociedade em que o perigo está latente e surge onde menos se espera.

A ilustração patente na capa do livro transmite uma sensação de perigo e desamparo. As sombras que perseguem a jovem são as de um homem e de um lobo e a floresta de casas que a rodeia é tão sinistra e assustadora como a floresta da história do Capuchinho Vermelho. Logo, no primeiro contacto com esta obra, percebe-se a ambiguidade e perversidade da história que será narrada (Pires 2005, 13).

Estruturalmente, a narrativa, de aproximadamente noventa e cinco páginas, está dividida em catorze breves capítulos, cujos títulos sintetizam a essência de cada um. Assim, os títulos servem diferentes propósitos, podendo funcionar como: Uma palavra-chave, posteriormente recuperada no corpo do capítulo, veja-se, como exemplo, «*Alegrias das casas*» (Saldanha 2002, 15-20), em que a presença desta planta, «*alegria das casas*», funciona como mote para a caracterização do ambiente de «aparente» boa vizinhança vivido no prédio de Sofia; «*Fósseis*» (Saldanha 2002, 71-77), capítulo em que Sofia atravessa a mata repleta de árvores fossilizadas; no capítulo «*Uivos*» (Saldanha 2002, 77-83) é explicada a predileção da avó por documentários sobre animais, especialmente lobos, remetendo o leitor para o texto original e criando expectativas sobre o que acontecerá em seguida. Os títulos podem retomar objetos diegéticos centrais no capítulo, «*O gorro vermelho*» (Saldanha 2002, 51-59), objeto repleto de uma grande carga simbólica e que desempenhará uma função essencial no desfecho da agressão sexual de que Sofia será vítima; «*Cesto de Marrocos*» (Saldanha 2002, 39-45), objeto também de grande importância, uma vez que é nele que será transportado o jantar da avó ou funcionar como mote narrativo, «*Só*

bons amigos» (Saldanha 2002, 9-15) ilustra a relação de amizade e cumplicidade existente entre Sofia e Joel. Os títulos podem ajudar a caracterizar personagens: a inocência de Sofia, «*Inocências*» (Saldanha 2002, 27-33) «*Inocências turísticas*» (Saldanha 2002, 45-51); a sua teimosia «*Pelo parque sim*» (Saldanha 2002, 65-71); a preocupação materna «*Pelo parque não*» (Saldanha 2002, 59-65). Resumir momentos narrativos cruciais: no capítulo «*Dança pesadona*» (Saldanha 2002, 83-91) é descrita a agressão brutal de que Sofia é alvo e a forma determinada e corajosa como se defende; em «*A floresta da inocência*» (Saldanha 2002, 91-94) é sintetizado, pela voz da avó, a essência desta narrativa, estabelecendo um paralelo entre a realidade contemporânea e o conto tradicional que lhe serviu de base.

A narrativa apresenta-se dividida graficamente por diversos espaços em branco que acentuam alterações do nível de organização temporal, como a inserção de analepses, mudanças de cenário, pontos cruciais de suspense ou permitem relatar acontecimentos em simultâneo, como, quando, no momento em que Sofia está a ser atacada, é evidenciada a preocupação materna.

A protagonista desta narrativa, Sofia, é apresentada, no seu contexto de amigos, à porta do centro desportivo que frequenta. Sofia é uma jovem de treze anos: «*Mas ela já tem treze anos*» (Saldanha 2002, 60), desportista: «*a desportista do prédio*» (Saldanha 2002, 21), com uma postura descontraída, justificada também pela forma como se veste: «*Ela está com calças de sarja verde-caqui, largas, e uma T-shirt cinzenta com um texto escrito a vermelho, de que só se vê a parte central: love e, por baixo, and every story. O resto do texto está escondido pelo blusão de ganga*» (Saldanha 2002, 10). Enérgica, vigorosa, sociável, com um sentido de humor especial, «*A Sofia ri, de boca aberta e a acenar com a cabeça para cima e para baixo. Quando a vê a rir assim, a mãe diz-lhe sempre que parece o cão cinzento de pelúcia que o vizinho do rés do chão tem na parte de trás do seu Ford Capri*» (Saldanha 2002, 11). É, também, muito amiga de Joel: «*A Sofia e o Joel são só bons amigos*» (Saldanha 2002, 9), a quem protege dos ataques e ameaças de um outro colega: «*Eu fiquei (...) porque o parvo do Romeu... Ainda por cima, o Romeu tem uns amigos matulões que andam sempre a ameaçar o Joel. Um destes dias, ainda acontece alguma coisa*» (Saldanha 2002, 38). O grupo parece exercer uma função muito importante no amadurecimento interior da jovem. Sofia aparece rodeada de amigos, no entanto, é com Joel que tem uma ligação especial, de companheirismo e cumplicidade: «*Toda a gente sabe – e acredita, mesmo quando o Joel passa um braço pelos ombros largos da Sofia e a beija nos lábios*» (Saldanha 2002, 9), unidos por um especial sentido de humor: «*Do grupo reunido à porta da pastelaria, é a Sofia quem acha mais graça às anedotas do Joel. Olhou para ele à espera da piada (...) Ninguém se riu, a não ser a*

Sofia, que abanou a cabeça e soltou as gargalhadas do costume» (Saldanha 2002, 62), «A Sofia e o Joel têm um sentido de humor muito parecido; é o que toda a gente diz» (Saldanha 2002, 74).

Segue-se a passagem para o contexto familiar de Sofia, em que é caracterizada a sua relação com mãe, que se pauta pela amizade, cumplicidade e boa-disposição: *«Tu já sabes – diz a Sofia – como é a dona Rosário, ó Carolininha» (Saldanha 2002, 16), «Mas não vês que ainda é de dia? Já estamos quase em junho, Carolina. Anda lá» (Saldanha 2002, 42), «O que vale à mãe de Sofia é ter uma filha que é uma verdadeira agenda eletrónica: regista tudo, nada lhe escapa» (Saldanha 2002, 29). A mãe de Sofia é uma dona de casa, com as preocupações inerentes a essa ocupação: «Pois. Gaba-te. Olha, meti aqui no cesto o jantar para levar à vovó (...), mas não posso sair, porque estou à espera do homem do gás» (Saldanha 2002, 40), «... Mentirosa! Não sais nada, que eu nem tenho tempo de olhar para o espelho. Vê lá que estou reduzida a ver-me no vidro da porta da cozinha» (Saldanha 2002, 54), tolerante e reservada: «A Carolina lembrou que era uma pessoa reservada e tolerante: de poucas palavras; “vive e deixa viver” era o seu lema» (Saldanha 2002, 25).*

Paralelamente, é feito um conjunto de referências aos vizinhos do prédio, entre eles dona Rosário, que *«não perde uma oportunidade para disparatar» (Saldanha 2002, 16)*, e o seu marido, o senhor Guará, com *«um feitio reservado» (Saldanha 2002, 26)*. Através de uma analepse, é-nos narrado como, num impulso de simpatia e boa vizinhança, a mãe de Sofia convida os vizinhos a acompanhá-los às piscinas municipais para verem uma prova de natação em que Sofia participa, que se revela *«um sacrifício feito em nome da boa vizinhança» (Saldanha 2002, 25)*. A vizinha do rés do chão, dona Rosário, é caracterizada como invejosa, excessivamente curiosa: *«Ela não pode ver nada, é o que é. É uma invejosa» (Saldanha 2002, 17), «A esta hora, há ainda muito movimento na zona, vigiado pelo arrumador de automóveis (...) e pela dona Rosário do rés do chão direito, que só abandona o seu posto junto à janela às sete horas, quando o marido chega e ela vai fazer o jantar» (Saldanha 2002, 16)*, e implicativa, *«Não, menina, é que a dona Rosário não pode ver nada. É implicativa que se farta! Eu estou a avisar a menina Carolininha, porque ela de certeza que vai fazer cena. Vai disparatar» (Saldanha 2002, 17), «Nas bancadas da piscina, a dona Rosário insistiu para que viessem limpar o assento. Estava húmido, dizia ela, e o seu reumatismo não perdoava» (Saldanha 2002, 21), «...eu é que tenho este feitio. Sofro muito, mas dos meus lábios para fora nada. Quem me vir, há de dizer que vendo saúde. É o meu mal: sou muito boa, tenho uma paciência de Job» (Saldanha 2002, 21,22), «Durante a competição, a dona Rosário manteve-se muito direita no seu lugar, de lábios franzidos, a olhar de um lado para o outro» (Saldanha 2002, 22,23), «E aqueles parvos (...) que não se calavam, filha? Aos gritos, que pareciam*

uns histéricos?» (Saldanha 2002, 24), *«E aquele cheiro a desinfetante? (...) Deve fazer um mal à saúde! (...) É intoxicante»* (Saldanha 2002, 24), *«Por isso é que tu (...) tens o cabelo um bocado estragado, ó Sofia, não é?»* (Saldanha 2002, 24). No entanto, é colocada em segundo plano pelo próprio marido que dá mais importância ao seu carro do que à esposa, *«Diz que o desconcentro – explicou. Com um sorriso fino, de ironia discreta, acrescentou: – Para conduzir aquele carro, é bem precisa concentração»* (Saldanha 2002, 23), *«Concentração! – repetiu. – Não me pode ouvir falar, que se desconcentra logo. À vinda, foi um calvário. Estava a ver que se enfiava contra um poste»* (Saldanha 2002, 23,24).

Por oposição à sua esposa, o senhor Guará é descrito como calado e reservado, um *«bocadinho bicho do mato»* (Saldanha 2002, 62), obcecado pelo seu carro, que cuida de forma metódica: *«no pátio das traseiras do prédio à porta da garagem, o marido da dona Rosário lava o carro. É um Ford Capri MkII vermelho, com a capota preta e todas as peças de origem; uma relíquia de trinta anos de idade, como novo. O senhor Guará vai de autocarro para o emprego, e a dona Rosário não sabe conduzir»* (Saldanha 2002, 40), *«Merecia estar num museu»* (Saldanha 2002, 41), *«Admiro a paciência ao senhor Guará. Sempre de volta do carro. Olha se fosse comigo...»* (Saldanha 2002, 41), *«O senhor Guará deve ir levar o carro a passear, depois do banho. A capota preta reluz como se tivesse acabado de ser pintada. Três vezes por semana, o senhor Guará lava o carro com um detergente especial, aplica cera protetora e puxa o lustro com um outro pano especial»* (Saldanha 2002, 62). O senhor Guará é uma personagem notoriamente animalizada, assemelhando-se a um lobo. Para tal contribui o seu nome, *Guará*, um mamífero canídeo de pernas finas e compridas, que vive em estado selvagem e é também chamado de lobo: Sofia diz *«Parece (...) que é brasileiro»* (Saldanha 2002, 26). O senhor Guará é estranho *« – É esquisito. É muito esquisito, aquele senhor Guará. Até o nome é esquisito. Na reunião de condóminos, pôs a cabeça entre as mãos e, quando eu lhe perguntei se se estava a sentir mal, deitou-me uns olhos!»* (Saldanha 2002, 25), *«Ele enfiou os dedos no cabelo crespo e grisalho, lentamente, e pôs-se a massajar o crânio, com a base das mãos apoiada à testa»* (Saldanha 2002, 19), desconfiado: *«O marido, em silêncio, olhava por cima do ombro, com um ar desconfiado»,* não gosta de ruídos inesperados: *«O senhor Guará não gosta de ruídos imprevistos»* (Saldanha 2002, 62), parece que rosna: *«O senhor Guará rosou uma resposta»* (Saldanha 2002, 18), *«O senhor Guará nunca fala (...) só rosna»* (Saldanha 2002, 25), *«Deu-nos o Farrusco, porque o senhor Guará não suporta gatos. Não te lembras da cena que ele fez, quando a filha trouxe o gato? Até lhe rosou»* (Saldanha 2002, 26), *«O senhor Guará rosou-lhe! Rosou»* (Saldanha 2002, 26), que gane, *« – E quando entalou o dedo na porta do carro (...) parece que ganiu»* (Saldanha 2002, 25),

até fisicamente e na sua postura corporal se assemelha a um lobo: «*olhava frequentemente para o relógio no pulso peludo e sacudia a cabeça*» (Saldanha 2002, 22), «*arreganha-lhe os dentes*» (Saldanha 2002, 92), «*com a mão em garra*» (Saldanha 2002, 92), «*O senhor Guará não diz nada. Está pálido e caem-lhe bagas de suor pela testa luzidia*» (Saldanha 2002, 94).

Estas referências estão ao serviço da ambiguidade textual, enchem o texto de plurissignificação, reenviando o leitor para o hipotexto recuperado pela autora, motivando a sua participação ativa, elaborando suposições e criando expectativas, neste caso, em relação à estranha personalidade do senhor Guará, que serão corroboradas ou invalidadas pelo desenrolar da narrativa.

Carolina e Zé, os pais de Sofia, demonstram um amor incondicional pela filha. Veja-se, por exemplo, a afirmação do orgulho que sentem após Sofia ter realizado a prova de natação: «*Que acha da nossa atleta, dona Rosário? – perguntou o Zé no final da prova. – Que me diz, senhor Guará? Temos ali uma futura atleta olímpica*» (Saldanha 2002, 23), «*A Sofia, por este andar – disse a Carolina, virando-se para trás –, ainda vai às Olimpíadas*» (Saldanha 2002, 24). Outro aspeto relevante é a preocupação demonstrada com a inocência e a credulidade da filha: «*Ó Sofia, tu parece que acabaste de aterrar em Marrocos. Tu parece que nasceste ontem. Tu acreditas no que ele diz? Vende-nos este a nós e vai já buscar mais meia dúzia ali à esquina, para os turistas que se seguem*» (Saldanha 2002, 49), «*Tu ainda és do bom tempo...*» (Saldanha 2002, 50), «*Às vezes preocupa-me que sejas assim, Sofia. É um perigo. Tão crédula, tão pronta a acreditar em tudo o que te dizem*» (Saldanha 2002, 50). Também a preocupação materna é sublinhada repetidas vezes: «*Então? Só agora? (...) Já estava a ficar preocupada*» (Saldanha 2002, 15), «*A Carolina fala dos perigos da cidade e da inocência de Sofia. A palestra do costume*» (Saldanha 2002, 28), «*É que tu não vês mal em nada e, um destes dias (...) ainda te acontece qualquer coisa. Depois não venhas dizer que não te avisei*» (Saldanha 2002, 28), «*E tu, para a próxima, Sofia, não fiques a falar com ninguém. Vem logo para casa*» (Saldanha 2002, 28).

Quando Sofia se oferece para ir levar o jantar à avó, que vive sozinha do outro lado do parque: «*Então, podia ir eu (...) Ó mamã, mas nem dez minutos são até casa dela. Eu estou farta de lá ir sozinha*» (Saldanha 2002, 40), a mãe hesita: «*Mas é que já é tarde. Daqui a pouco, escurece*» (Saldanha 2002, 40), «*Estava a ver se o papá chegava... É melhor não ires. Daqui a pouco escurece*» (Saldanha 2002, 41), e fala-lhe sobre os perigos da cidade e do criminoso que ataca no parque: «*Já soubeste (...) que o lobisomem voltou a atacar? (...) no mês passado assustou de tal maneira aquela senhora de idade, não te lembrás?, que ela até teve de ir tratar-se no hospital*» (Saldanha 2002, 42). No entanto, Carolina acaba por ceder ao pedido de Sofia e deixá-la

levar o jantar à avó, não sem antes lhe deixar vários avisos e recomendações sobre a periculosidade do parque: «Olha, não vás pelo parque (...) Não vás pelo parque, ouviste?» (Saldanha 2002, 42), «Porque...Olha, já não é a primeira vez que há assaltos. E outras coisas assim. Ainda outro dia, a dona Marisa disse que o primo de um amigo deles foi assaltado. Levaram-lhe o dinheiro todo e o relógio. E o telemóvel. Até o quiseram obrigar a despir o blusão de cabedal» (Saldanha 2002, 59,60), «Tu, ó Sofia, se algum dia te acontecer alguma coisa assim, dá tudo. Não lhes ofereças resistência, que ainda é pior. E o lobisomem, já ouvi dizer que anda a rondar o parque» (Saldanha 2002, 60), «Mas não vás pelo parque» (Saldanha 2002, 60).

Antes de sair de casa, para ir levar o jantar à avó, Sofia coloca o gorro vermelho, que sempre a acompanha: «Neste momento, o gorro vermelho, de lã muito fina (quase rede) e pompom da mesma cor, é o preferido» (Saldanha 2002, 52). Este gorro não é um gorro especial e único como o do Capuchinho Vermelho: «A Sofia tem uma grande coleção de bonés, barretes, chapéus e lenços de cabeça; em feltro, palha (dois, um de Marrocos e outro do Algarve), lã, bombazina, ganga e popeline; floridos, aos quadrados, às pintas, às riscas» (Saldanha 2002, 51), mas é importante para ela, pois foi a avó quem lho deu: «Foi a avó quem lhe deu o gorro» (Saldanha 2002, 52). Note-se a simbologia do gorro vermelho, que personifica inteligência, vontade, domínio de conhecimentos ou habilidades e a possibilidade de fazer coisas assombrosas. De facto, é o gorro vermelho que permite a Sofia livrar-se da agressão sexual de que será vítima.

Apesar de todas as recomendações da mãe, Sofia, teimosamente, insiste em atravessar o parque, porque «nem dez minutos são até casa da avó» (Saldanha 2002, 60) e «já tem treze anos! Já está farta de andar sozinha» (Saldanha 2002, 60,61). Sofia ignora os medos e avisos da mãe, «A mãe tem destes medos assim infantis» (Saldanha 2002, 59), «Mas tu de que tens medo? Que me roubem os panados e o puré de batatas?» (Saldanha 2002, 60), desdramatizando as histórias que esta conta. Para Sofia, o lobisomem não é um criminoso, mas apenas um desordeiro que não causa grande perigo: «Mas afinal o que é que ele faz? Nada! Dá uns uivos, despeja uns caixotes do lixo no parque... Bem comportado não é; mas criminoso?» (Saldanha 2002, 42). Ao sair de casa, e ainda com a recomendação da mãe na cabeça: «Pelo parque não! Pelo parque, não!» (Saldanha 2002, 60), Sofia equaciona os prós e os contras de ir pelo parque: «Ainda tem tempo de decidir se atravessa o parque ou o contorna» (Saldanha 2002, 63), lembrando o que aconteceu a uns colegas: «É verdade que um rapaz da turma, o Sem-fim (...) já foi assaltado umas poucas de vezes» (Saldanha 2002, 63), «E o Rui, é verdade. Já lhe roubaram o telemóvel» (Saldanha 2002,

63). Contudo, como é costume em Sofia, esta vê sempre o lado positivo das situações¹⁴, encontrando explicação, para o que aconteceu aos colegas, na imprudência destes: «*Mas, também, anda por sítios um bocado perigosos: atravessa a mata por detrás da escola, põe-se à porta do centro desportivo à noite*» (Saldanha 2002, 63), «*Mas estava longe de casa*» (Saldanha 2002, 63), concluindo que «*há certos sítios que é melhor evitar*» (Saldanha 2002, 63), mas que o parque «*em pleno dia, não tem problemas*» (Saldanha 2002, 63), decidindo-se, assim, por atravessar o parque.

O parque ocupa uma área extensa e bem delimitada: «*O parque antigo ocupa uma área bem definida, uma espécie de triângulo com os ângulos arredondados, entre a rua das Silvas, a estrada marginal e o parque novo, onde ficam a mata para piqueniques e o circuito de manutenção*» (Saldanha 2002, 63). Note-se a diferença sentida, no parque, entre os dias de semana e os de fim de semana: «*Durante a semana, o parque é um oásis de solidão; mas aos fins de semana, há famílias inteiras a percorrerem os caminhos, crianças a jogarem à bola nos relvados, cães quase esganados pelas coleiras justas, de focinho colado ao chão, no encaço dos patos que vagueiam pela beira do lago. Aos domingos de manhã vêm também homens de meia idade, sozinhos ou aos pares, fazer o circuito de manutenção. A trote, calcorreiam as alamedas, palmilham os caminhos assinalados pelo bosque, desviam-se de crianças em triciclos seguidas por avós preocupados, e vão à desfilada para casa; ou param no café da esquina, jornal debaixo do braço, a beber um café ao balcão*» (Saldanha 2002, 66,67), remetendo para o carácter imediatista da vida contemporânea. O parque encontra-se murado e com um portão que «*fecha ao pôr do sol e abre às sete da manhã, de abril a novembro, uma hora mais tarde no inverno, como informa a tabuleta de metal pregada no muro*» (Saldanha 2002, 63), reforçando a ideia de que com a escuridão chegam os perigos¹⁵.

¹⁴ Sofia tenta sempre amenizar as situações, ver os aspetos positivos das pessoas e dos acontecimentos, por exemplo quando a dona Marisa é criticada por ter colocado uma planta no patamar do prédio, Sofia lembra que, «*às vezes, o senhor Guará deixava a caixa das ferramentas do automóvel à porta da cave. E o Ford Capri estacionado na rampa*» (Saldanha 2002, 19); ou, quando falam sobre o carácter estranho dos vizinhos do rés do chão, Sofia afirma «*Carolininha, vive e deixa viver! O senhor Guará tem um feitio reservado. E a dona Rosário até nos deu o Farrusco*» (Saldanha 2002, 26).

¹⁵ Segundo a opinião do pai de Sofia, publicada no jornal, o parque constitui perigo, pois «*como os muros do parque são baixos, um metro de altura, ou nem isso, aquele portão e aquele horário de abertura não fazem sentido. São redundantes, foi o que ele escreveu*» (Saldanha 2002, 65). Na verdade, o problema de segurança do parque vem desde há muito tempo, «*Os habitantes da zona queixavam-se dos maus exemplos que se praticavam entre muros, e de já não se atreverem a passear com crianças ou meninas casadoiras. Já para não falar do elemento criminoso...*» (Saldanha 2002, 66), tendo sido remediado, mas nunca resolvido: «*Acharam que resolviam o problema deitando o muro abaixo. Para ser mais seguro, para as pessoas o frequentarem mais. O resultado está à vista*» (Saldanha 2002, 65).

Quando Sofia resolve transgredir e entra no parque, este encontra-se vazio: «*Mas a esta hora, a um dia de semana, como o de hoje, não anda ninguém a passear à sombra das árvores centenárias na avenida principal, nem entre as alas formadas pelos arbustos nos caminhos transversais*» (Saldanha 2002, 67). Sofia para para colher algumas flores para levar à avó e, quando se prepara para infringir as regras, é interpelada por um homem: «*Pousa o cesto com o jantar da vovó na berma do relvado e, ao levantar o pé, pronta para infringir as regras, ouve atrás de si uma voz ofegante*» (Saldanha 2002, 67). É de salientar que Sofia segue as pisadas do Capuchinho Vermelho, remetendo o leitor para o texto original, contribuindo para a criação de expectativas sobre o que vai acontecer a seguir. Sofia é interpelada por um homem «*de meia-idade, talvez quarenta, ou trinta e cinco, ou cinquenta anos*» (Saldanha 2002, 68), acompanhado de um cão enorme, o *Wolf*. Este «*senta-se no traseiro, bicudo de tão magro. O pelo cinzento é ralo e áspero, as pernas escanzeladas; olha para Sofia com uma expressão melancólica que os olhos descaídos e os tufos grisalhos das sobrancelhas acentuam. E tem uma barbicha rala, meia dúzia de fios de esfregão de arame velho, a penderem-lhe do queixo*» (Saldanha 2002, 69), «*um autêntico cordeiro. Um carneirinho em pele de lobo*» (Saldanha 2002, 69).

O homem que aborda a jovem é também descrito, à semelhança do senhor Guará, de uma forma extremamente animalizada, com elementos que o aproximam de um lobo, em termos de anatomia física: «*mão morena e muito peluda. Tem pelos até à última falange, mesmo junto às unhas, que usa compridas e limadas em bico*» (Saldanha 2002, 68), «*Arreganha os lábios e sorri, a despropósito, deixando à mostra uns caninos muito bicudos e amarelos, delineados a preto no rebordo das gengivas*» (Saldanha 2002, 71), «*arregalando os olhos enormes*» (Saldanha 2002, 71), «*arreganhando de novo os lábios, mas com os dentes firmemente fechados*» (Saldanha 2002, 72), «*sorrindo de lábios arreganhados (...) com uns olhos amarelos que, no lusco-fusco, parecem faiscar*» (Saldanha 2002, 88); no próprio casaco: «*É de uma textura que imita o pelo de um animal*» (Saldanha 2002, 68); e mesmo nas atitudes: «*Tenho fases, como a Lua*» (Saldanha 2002, 72), «*O homem passa a mão peluda pelos lábios. Parece mesmo que a lambeu*» (Saldanha 2002, 72), «*Passa a língua pelos lábios gretados*» (Saldanha 2002, 73), «*E deitaram aquelas árvores todas abaixo (...) Já não se pode uma pessoa escond... abrigar. O parque já não é o que era*» (Saldanha 2002, 73), «*as mãos do homem, em garra, agarram-na pelos ombros*» (Saldanha 2002, 85), «*rosna ele*» (Saldanha 2002, 85), «*ronca ele*» (Saldanha 2002, 88).

À semelhança do que acontece com o senhor Guará, a descrição que é feita do anónimo homem do parque, com todas as referências às suas características animalizadas, está ao serviço da ambiguidade textual, reenviando o leitor para o texto original e motivando a antecipação do

que irá acontecer na narrativa. Neste momento, o leitor espera que este estranho homem se comporte como o feroz lobo da história do Capuchinho Vermelho.

Quando o anónimo homem do parque interpela Sofia, e após a tranquilizar quanto à presença do cão: «*Não tenha medo – diz o homem –, ele é um autêntico cordeiro. Um carneirinho em pele de lobo. Esta raça é assim*» (Saldanha 2002, 69), estabelece com a jovem uma conversa semelhante à que Capuchinho Vermelho mantém com o lobo, ressaltando a ingenuidade de Sofia, que lhe conta o que está a fazer e para onde se dirige: «*Com um sorriso, a Sofia explica que leva no cesto o jantar para a sua avó*» (Saldanha, 2002, p. 69).

No início do capítulo seguinte, o leitor fica com a sensação de que as intervenções de Sofia, não explicitadas pela existência de uma elipse, revelaram demasiadas informações ao homem do parque: «*Na rua da Florestal? Que coincidência! Então a avó da menina e eu devemos ser vizinhos*» (Saldanha 2002, 71). Sofia acaba, mesmo, por fornecer ao estranho homem todas as indicações sobre o local onde a sua avó mora: «*A minha avó mora no número 34. É uma casa de dois andares, pintada de cor de rosa. As traseiras dão para a viela. Sabe qual é? A viela onde não passam carros. É uma daquelas casas que era do bairro dos ferroviários*» (Saldanha 2002, 71,72), indicando-lhe, inclusive, o melhor local para perpetrar a agressão sexual: «*Nem pessoas. As traseiras são muito sossegadas*» (Saldanha 2002, 72).

Sofia tenta, por diversas vezes, pôr fim à conversa e seguir o seu caminho: «*Já é a terceira vez que Sofia tenta, sem ser indelicada, pôr fim à conversa com este homem estranho. Mas este não parece notar-lhe a pressa*» (Saldanha 2002, 71), insistindo na conversa, tentando obter mais informações acerca da casa da avó da jovem e oferecendo-se para a acompanhar, depois de se referir, também ele, aos perigos do parque: «*Olhe, eu não quero assustá-la (...) Não quero assustá-la, mas a esta hora...assim sozinha no parque...*» (Saldanha 2002, 73), «*Wolf – diz o dono do cão –, não vamos deixar esta menina ir assim sozinha para casa da avozinha, pois não?*» (Saldanha 2002, 74). Por fim, Sofia consegue abandonar o local e seguir o seu caminho: «*A Sofia afasta-se a grandes passadas*» (Saldanha 2002, 74), tendo a sensação de que está a ser seguida, mas não vendo ninguém: «*ouve passos apressados atrás de si e volta-se para trás. O homem e o cão gigante não se veem em lado nenhum. Desapareceram os dois como por magia*» (Saldanha 2002, 75). Com uma inquietação crescente, resolve cortar caminho pela mata e infringir novamente as regras: «*A Sofia começa a andar mais depressa*» (Saldanha 2002, 75). Após retirar e guardar o seu inseparável gorro vermelho, Sofia vê novamente o estranho homem com o seu cão: «*Por entre as pernas, a Sofia vê, com surpresa, que o dono do Wolf está sentado a uma das mesas, junto a uma árvore de tronco grosso (...) Mas, quando levanta a cabeça, já só vê a ponta*

do nariz do Wolf, escondida por detrás da casa dos fósseis. Depois, ao avançar, entrevê o ombro do homem, envolto no casaco de malha cinzento e felpudo a imitar o pelo de um animal» (Saldanha 2002, 76). Neste momento, todos os indícios são fortíssimos para a criação de expectativas no leitor, que antecipa o desenrolar trágico deste encontro.

Ao chegar, finalmente, a casa da avó, esta parece não se encontrar em casa, pois não responde à porta. Sofia ouve apenas um barulho estranho vindo da sala das traseiras, *«O som deve ser de algum programa sobre animais que a vovó está a ver. Sobre lobos, ou hienas...»* (Saldanha 2002, 76), remetendo, uma vez mais, o leitor para o hipotexto recriado pela autora, e fica à espera, a qualquer momento, do ataque, não de um feroz lobo, mas do estranho homem que tem como companheiro um cão chamado *Wolf*. Sofia decide dirigir-se às traseiras da casa, pensando no que fazer: *«A Sofia coça a cabeça, olha à sua volta (...) O que fazer?»* (Saldanha 2002, 82), e decidindo saltar o muro. Quando se prepara para saltar o muro e transgredir, é novamente interpelada pelo estranho homem: *«Alto lá! O que é que está a fazer?»* (Saldanha 2002, 82). Sofia começa a sentir-se incomodada com a situação e o local onde se encontra: *«Começa a escurecer. A Sofia olha para o lado da viela de onde veio; passa um carro na rua lá ao cimo, e ouvem-se os travões de um autocarro»* (Saldanha 2002, 84). A escuridão anuncia sempre algo de nefasto, funcionando como uma promessa de que algo trágico estará prestes a acontecer, dando razão aos medos de Carolina, que não queria que ela empreendesse esta viagem, por estar a anoitecer. Os indícios do que poderá acontecer são cada vez mais fortes. O homem do parque começa a revelar as suas intenções, assemelhando-se, cada vez mais, a um lobo: *«o homem passa a língua comprida pelos lábios gretados»* (Saldanha 2002, 85). Sofia, apercebendo-se da situação em que se encontra e encurralada na viela onde não passam nem carros nem pessoas, tenta procurar proteção: *«A Sofia baixa-se para pegar no cesto e vira-se na direção da rua principal, onde há trânsito e passa sempre gente a toda a hora»* (Saldanha 2002, 85). Porém, não tem tempo de o fazer, uma vez que é atacada brutalmente: *«De repente, as mãos do homem, em garra, agarram-na pelos ombros»* (Saldanha 2002, 85). Sofia, corajosamente, tenta defender-se e libertar-se do ataque de que está a ser alvo: *«Largue-me! – grita Sofia (...) Deixe-me!»* (Saldanha 2002, 85), *«Debate-se, estrebucha»* (Saldanha 2002, 85), *«Socorro! Socorro!»* (Saldanha 2002, 85) não o conseguindo, uma vez que a agressão de que está a ser vítima é de uma violência assustadora: *«o homem abraça-a por detrás com força e rodeia-lhe a perna direita com a sua. Empurra-a na direção da sebe no jardim da casa da vovó e, na espécie de dança pesadona que se segue, sob o olhar de desinteresse triste do Wolf, a Sofia tenta pisar o homem e dar-lhe uma cotovelada»* (Saldanha 2002, 85), *«Com a mão peluda do homem a tapar-lhe a boca, esmagada*

pelo seu corpo duro contra o muro da casa da vovó, a Sofia espreita por cima do ombro dele...» (Saldanha 2002, 87). É de realçar a crescente animalização deste homem, que se assemelha cada vez mais a um animal predador, contrastando com a amabilidade e simpatia com que abordou Sofia no parque: *«Caladinha! – rosna ele. – Quieta e caladinha! Se estiveres quietinha, não te acontece mal nenhum. Vocês, eu sei bem o que querem... Raparigas novas, de umbigo ao léu, a provocar...»* (Saldanha 2002, 85). É de salientar a crítica feita pelo homem às jovens adolescentes, considerando que é provocado por estas pela sua forma de vestir e agir, atribuindo a culpa da situação em que se encontram a Sofia e não ao seu desequilíbrio comportamental. Esta atitude desculpabilizante é recorrente, ajudando, neste caso, a compor o perfil do criminoso. O homem revela também um desequilíbrio fetichista com o gorro vermelho de Sofia: *«O que é feito do gorro? Tiraste o gorro? O gorro?»* (Saldanha 2002, 88), *«O gorro vermelho? – insiste ele, sem largar a Sofia. – Para que tiraste o gorro?»* (Saldanha 2002, 88), *«Se eu te largar – rosna –, prometes que não foges? Prometes que pões o gorro?»* (Saldanha 2002, 88). De acordo com Maria Natividade Pires, *«encontramos aqui uma situação extremamente complexa, não só de agressão sexual brutal mas de um desequilíbrio fetichista que está muito além da compreensão da criança/jovem leitor»* (Pires 2005, 11)

É, na verdade, esta obsessão que permite a Sofia ludibriar o agressor e fugir-lhe: *«Mal o homem afrouxa o torniquete do seu braço à volta do corpo de Sofia, ela solta-se com um puxão»* (Saldanha 2002, 88), correndo desesperadamente à procura de proteção: *«Desata a correr pela viela acima. Nunca na sua vida correu tão depressa: mal pousa as solas dos ténis no chão, voa, paira acima de passeio»* (Saldanha 2002, 88). Esta imagem do voo de Sofia representa a liberdade que esta sente, após ter-se libertado da brutal agressão do estranho homem.

Sofia para apenas no meio da rua, quando *«Um carro vermelho de capota preta trava a fundo, com um chiar de travões que parece um rugido gemente de um leão mortalmente ferido»* (Saldanha 2002, 89). A jovem sente um grande alívio quando reconhece o ocupante do carro: *«Senhor Guará! Que sorte! – diz a Sofia abrindo a porta do lado do passageiro. – O senhor não se importa de me dar boleia para casa?»* (Saldanha 2002, 89). Segue-se um momento inquietante, quando Sofia entra no carro, *«o senhor Guará arreganha-lhe os dentes e, com a mão em garra sobre a alavanca das velocidades, mete a primeira e arranca em grande estilo»* (Saldanha 2002, 92). A inquietação aumenta quando Sofia insiste que quer ir para casa da avó: *«Senhor Guará, eu, afinal (...) queria ir para casa da minha avó (...) Senhor Guará, eu tenho de ir levar o jantar à minha avó... (...) Senhor Guará! Eu tenho de ir à casa da minha....»* (Saldanha 2002, 92). Porém, e apesar da insistência de Sofia, o senhor Guará ignora-a e continua a acelerar: *«O senhor Guará*

acelera (...) Está a sorrir o senhor Guará. Arregala os dentes e sussurra qualquer coisa que a Sofia não entende (...) Avançam pela Rua da Florestal a alta velocidade. O Ford Capri está a mostrar o que ainda vale» (Saldanha 2002, 92). Sofia vive novamente uma situação perturbante e perigosa, percebida pelo leitor, por um encaixe narrativo em que os pais de Sofia comentam a notícia que dá conta que o *lobisomem* tinha atacado na rua da Florestal, conseguindo fugir num *Ford Capri* de capota preta (Saldanha 2002, 85-87). Sofia escapa de um agressor desconhecido, o anónimo homem do parque, para ser encontrada pelo senhor Guará, vizinho e conhecido, que supostamente a deveria defender, mas, por todos os indícios apresentados até ao momento, parece ser o *lobisomem* e as suas intenções em relação a Sofia não são as melhores.

Por uma feliz coincidência, o motor do carro parece ter falhado e o Joel e o pai passam nesse momento na rua, prestando assistência ao senhor Guará, que se mostra visivelmente transtornado com a situação: «*O senhor Guará rosna»* (Saldanha 2002, 93), «*O senhor Guará não diz nada. Está pálido e caem-lhe bagas de suor pela testa luzidia»* (Saldanha 2002, 94). É de referir, também relativamente à personagem do senhor Guará, uma crescente animalização à medida que a narrativa avança, mais especificamente quando encurrala Sofia no seu *Ford Capri* e quando vê os seus propósitos gorados pela falha do motor. Note-se também a atribuição de características animalizadas ao carro do senhor Guará: «*um chiar de travões que parece um rugido gemente de um leão, mortalmente ferido»* (Saldanha 2002, 89), «*com o motor a roncar, qual rei da selva da estrada»* (Saldanha 2002, 92), «*o Ford Capri está a mostrar o que ainda vale. Vrrum, vrrum rosna o motor»* (Saldanha 2002, 92), ilustrando que este não é apenas um meio de transporte, mas também um fiel «amigo» e companheiro nas aventuras ilícitas do seu proprietário que, ao falhar, frustra também os planos do seu dono.

Através de uma prolepse, podemos observar Sofia, já com a família, em casa da avó, que tinha ido jantar com o tio Miguel. Sofia mostra novamente a sua ingenuidade, «*Tive uma sorte! – diz a Sofia. – Se não fosse o senhor Guará passar naquela altura...»* (Saldanha 2002, 95), revelando uma grande incapacidade em reconhecer o que o senhor Guará pretendia fazer e quem ele era na realidade. A família de Sofia mostra-se também extremamente agradecida ao senhor Guará por ter salvado a jovem: «*Temos de lhe agradecer – lembra o Zé. – Se não fosse ele, não sei o que seria da minha pequerrucha»* (Saldanha 2002, 95). Não só a Sofia como a família revelam uma grande incapacidade em aceitar que o senhor Guará, vizinho e conhecido, possa ser o *lobisomem*, de quem todos falam e que se preparava, também ele, para agredir Sofia. Como habitual nestes casos, a família não vê o perigo que se encontra mais próximo, escondido à porta de casa, à espreita de uma oportunidade.

É, no entanto, a avó de Sofia, caracterizada como uma senhora idosa, com as maleitas próprias da idade e de cabeça transtornada: «*Era melhor não dizer nada. Às tantas, ainda deita fogo à casa*» (Saldanha 2002, 42), «*É uma pena ela ter aquela mania da independência*» (Saldanha 2002, 43), «*Mas a tua avó não podia ir para um lar? Por que é que ela é tão teimosa? Não podia?*» (Saldanha 2002, 43), «*E então agora, que está cada vez mais desmemoriada...*» (Saldanha 2002, 43), «*Desde que começou a ficar um bocadinho desmemoriada, a vovó descobriu pratos preferidos (puré de batata com salsichas frescas ou panados de frango; batatas fritas e ovos estrelados; mousse de chocolate) e ódios alimentares (tudo o resto)*» (Saldanha 2002, 56), «*Hesitou, porque, se lembrasse à sogra quem era a Miquinhas, talvez ela começasse a disparatar outra vez, a queixar-se de que foi muito roubada, e que não volta a confiar em parentes afastadas*» (Saldanha 2002, 78), «*Com a antena instalada, e desde que tem 34 canais à sua disposição, a vovó convenceu-se de que pode ver o mesmo programa vezes sem conta*» (Saldanha 2002, 80), quem melhor compreende os perigos a que a neta esteve sujeita, estabelecendo um paralelo entre um documentário a que assistira: «*A Floresta da Inocência. Eu sei do que estou a falar. É um documentário (...) sobre lobos*» (Saldanha 2002, 95), e a situação vivida por Joana. Apenas na memória da avó permanece algo não valorizado pelos restantes membros da família, estabelecendo uma conexão entre o imaginário tradicional e a realidade contemporânea. Podemos, de facto, considerar que «*O final é apenas aparentemente um final feliz ou é-o temporariamente ... Nada nos dá segurança, (...) – e tudo isto se torna mais complexo pela inconsciência que a personagem tem dessa situação. Apenas a avó, considerada de cabeça transtornada, tem, afinal, a percepção, ainda que confusa, da realidade.*» (Pires 2005, 12)

A narrativa termina de forma ambígua, com a imagem de uma sociedade em que o perigo está latente e pode surgir de onde menos se espera, chegando a ser perturbador e tenebroso.

O espaço e o tempo em que decorrem esta narrativa são limitados e concentrados, favorecendo as tensões existentes e o seu desenvolvimento. Similarmente, o predomínio de diálogos e de momentos de narração permitem que a ação flua velozmente.

Relativamente ao espaço, a ação decorre na grande cidade, vista como um polo de atração e de procura de melhores condições de vida. A cidade está repleta de personagens, um microcosmo facilmente reconhecível pela entidade leitora. A apoiar esta ideia, podemos observar um arrumador de carros na sua labuta diária: «*A esta hora, há ainda muito movimento na zona, vigiado pelo arrumador de automóveis, que dança da porta do supermercado para o meio da rua*» (Saldanha 2002, 16), «*Ela disse-lhe que ele era um malandro e que devia mas é ir trabalhar*» (Saldanha 2002, 16), numa representação de uma integração social diferente.

Facilmente reconhecível é também o facto de a grande cidade se ter tornado um espaço de degradação. Ao longo da narrativa, são feitas diversas referências à insegurança da cidade e da sociedade contemporânea, consubstanciadas nas alusões de Carolina à insegurança vivida e ao aumento da criminalidade: «A *Carolina fala dos perigos da cidade*» (Saldanha 2002, 28). O parque, onde Sofia é abordada pelo estranho homem que se fazia acompanhar pelo cão, é mais um exemplo da insegurança que se vive (Saldanha 2002, 66). A cidade já não é um local aprazível para se viver. O perigo espreita a um qualquer canto e surge de onde menos se espera. Na descrição do parque (Saldanha 2002, 66,67) é, também, notória a agitação vivida na grande cidade, que não permite momentos de lazer e/ou descontração. Durante a semana o parque é um «*oásis de solidão*» (Saldanha 2002, 66), por oposição ao fim de semana, altura em que pulula de vida.

Exemplo da degradação das condições de vida e do abandono de determinadas zonas da cidade são alvo é também a descrição feita do trajeto que Sofia utiliza para chegar a casa da avó, «*Desde que o apeadeiro de Sensão foi desativado, quase ninguém utiliza a passagem subterrânea. É um túnel que passa por debaixo da linha do comboio. Nas paredes, além das manchas de humidade, há esboços de graffiti, um palavrão incompleto em letras gordas debruadas a tinta negra e um pictograma que a Sofia não consegue decifrar*» (Saldanha 2002, 76), exemplo também dos atos de vandalismo que são perpetrados contra o património (público ou privado). Descrição similar é a feita do local onde mora a avó de Sofia: «*Nunca passam carros nesta viela. É uma espécie de caminho de aldeia: de um lado as traseiras das casas da Rua da Florestal, do outro um pinhal que vai ser desbastado para se construir uma urbanização nova. Já lá está o cartaz: T3, T4 e T5 de luxo. Viva no campo dentro da cidade! Construção de qualidade!*» (Saldanha 2002, 78). De facto, o bosque será substituído por uma floresta de casas, numa descaracterização progressiva e evidente da cidade. A rua da Florestal é descrita pelo pai de Joel como uma autêntica selva: «*Eles são os carros estacionados à toa, ao deus-dará, por cima dos passeios, em fila dupla. Eles são os peões a atravessarem sem aviso, a meterem-se à frente do carro, verdadeiros suicidas. (Já para não falar nos cães vadios. Os cães vadios!) Ele é o autocarro que para em todas, nas paragens e fora das paragens. Os autocarros! Ele é... (...) – Uma selva – remata o pai do Joel. – Isto é uma selva*» (Saldanha 2002, 93). É relevante referir, também, o nome desta rua e as suas características, numa alusão evidente à história de «O Capuchino Vermelho», cujo cenário central era a floresta e a casa da avó.

A cidade é, também, apresentada como o local onde o abandono dos idosos é mais notório, vivendo sós e à mercê das vontades de quem deles cuida: «*Isto assim – diz a Carolina –*

não pode continuar. Nós temos é de a convencer de que não pode continuar assim sozinha. O teu pai, como filho... O teu tio, como filho... Os irmãos...» (Saldanha 2002, 57).

No que concerne ao tempo, a ação decorre num final de tarde de uma quinta-feira no mês de maio: *«neste final de tarde de quinta-feira»* (Saldanha 2002, 9), *«Mas não vês que ainda é de dia? Já estamos quase em junho, Carolina. Anda lá»* (Saldanha 2002, 42).

No decurso da narrativa, são feitas diversas referências aos perigos existentes quando escurece. Desta forma, quando começa a escurecer, o leitor sente toda a tensão existente, assim como Sofia começa a sentir alguma inquietação e, em crescendo, apercebe-se de que algo perigoso está prestes a acontecer: *«Começa a escurecer. A Sofia olha para o lado da viela de onde veio; passa um carro na rua lá ao cimo, e ouvem-se os travões de um autocarro»* (Saldanha 2002, 84). Similarmente, a rua da Florestal transforma-se com a chegada da noite: *«Como o pai do Joel disse ao senhor Guará, de dia ninguém o apanha na rua da Florestal»* (Saldanha 2002, 93), apresentando perigos diferentes de noite e de dia, *«Uma selva – remata o pai do Joel. – Isto é uma selva»* (Saldanha 2002, 93).

A organização do discurso é sequencial e segue a ordem cronológica, ainda que haja recurso a analepses, prolepses e elipses.

As analepses, sob a forma de memórias ou recordações, servem diferentes objetivos: explicam os antecedentes de determinados acontecimentos; explicam episódios que se produziram em simultâneo; caracterizam personagens, solidificando o conhecimento que o leitor tem das mesmas de forma a compreender o seu mundo interior e a forma como se movimentam no universo que as rodeia.

O episódio que caracteriza o círculo de amigos de Sofia e a sua relação com Joel (Saldanha 2002, 33-38) mostra a forte ligação de amizade e cumplicidade que os une. Como Sofia conta à mãe, teve de ficar a proteger o amigo de um colega, o Romeu, que frequentemente o ameaça. Joel é um jovem divertido e bem-humorado, sempre com uma anedota adequada a qualquer situação¹⁶, lida com todas as situações com humor, como quando é provocado por Romeu:

¹⁶ *«Um homem vai ao médico – conta ele – e diz: “Senhor doutor, ando com a impressão de que ninguém me liga.” Diz o médico: “O doente seguinte, faz favor”»* (Saldanha 2002, 10,11); *«–Não entendo o meu marido, senhor doutor.” (...)* *“Porquê, minha senhora?”, pergunta o psiquiatra à cliente. “Ele tem uma personalidade difícil?”, responde-lhe a cliente: “Não, senhor doutor, é húngaro.”»* (Saldanha 2002, 62); *«A Sofia tenta lembrar-se da anedota sobre as fases da lua que o Joel contou na festa de Natal. Qualquer coisa sobre os quartos.... Não sei se temos vagas, dia a lua, ou qualquer coisa assim»* (Saldanha 2002, 72); *«“Alto! O que é que o senhor anda a fazer?”, pergunta o guarda ao homem. “Passou o dia a encostar a cabeça à parede, que eu tenho estado a observá-lo.” (...)* *“Eu, senhor guarda? Eu só estou aqui a escutar”, responde o homem. “Ó senhor guarda, ora faça-me um favor: encoste a cabeça, a ver o que ouve.” O polícia encostou a cabeça. Não ouve nada. “Ó amigo, eu não ouço nada”, diz ele. E diz o homem: “Pois tem sido a mesma coisa todo o*

«Então borboleta? Diz ele; para mesmo junto de Joel, de pernas abertas e braços pendentes com as mãos em punho. – quando levantas voo?» (Saldanha 2002, 14), responde: «Quando tu desceres da árvore – responde o Joel, coçando o peito –, ó macaco» (Saldanha 2002, 14). É apelidado pelos amigos de «borboleta», alcunha muito sugestiva, que não se explica apenas com o facto de Joel praticar dança. É também caracterizado por ser «um bocado efeminado» (Saldanha 2002, 31) e por ser «aquele rapaz que pinta o cabelo de loiro e anda no ballet?» (Saldanha 2002, 31). De facto, nesta personagem, as fronteiras do feminino e masculino confundem-se, abordando-se, subtilmente, o tema da homossexualidade. À aparência efeminada de Joel, opõe-se o aspeto másculo de Romeu, apresentando uma postura tipicamente masculina, com atributos de força, agressividade e masculinidade: «O Romeu é mais alto do que a Sofia. Já tem quinze anos, já faz a barba ao fim de semana, e anda sempre a avisar que não se metam com ele, porque com um dos seus golpes de judo é bem capaz de mandar uma pessoa para o hospital» (Saldanha 2002, 33). Romeu gosta de exibir agressividade, também, para com os professores, que se mostram incapazes de o controlar: «É o Romeu quem queima papéis na aula de história, e a professora sabe, porque se consta em toda a escola, embora ainda não tenha conseguido apanhá-lo em flagrante. Foi ele o principal responsável pelo colapso nervoso do professor Ramiro de educação visual» (Saldanha 2002, 34), andando, também, com más companhias: «Diz-se também que o Romeu frequenta um salão de jogos no centro comercial onde se juntam os drogados todos da zona» (Saldanha 2002, 35). Apesar das ameaças de que é alvo por parte de Romeu, Joel continua a provocá-lo: «O Joel não tem paciência para aturar pré-históricos daqueles, diz ele; mas anda sempre a provocar o Romeu e os amigos dele» (Saldanha 2002, 35), «Com este Romeu feito Julieta posso eu bem» (Saldanha 2002, 36), «Ciao, Julieta! Ciao, querida! Ciao, bambina!», o que leva Sofia a considerar que «Por coisas assim é que o Joel passa às vezes uns maus bocados. Exagera. Se fosse mais discreto, se não se comportasse assim, desta maneira tão teatral» (Saldanha 2002, 37).

Em outras duas analepses (Saldanha 2002, 17-20; 21-26) é explorado o ambiente de aparente boa vizinhança que se vive no prédio de Sofia e são aprofundadas as caracterizações da dona Rosário e do senhor Guará. Este episódio é crucial para revelar como vícios privados e mesmo criminosos se escondem sob aparentes virtudes, chamando a atenção dos leitores para o facto de os maiores perigos estarem aparentemente camuflados e mais próximos.

dia.”» (Saldanha 2002, 83); «O Joel mima um macaco a trepar a uma árvore, ruge como um leão, imita o som de um pássaro exótico» (Saldanha 2002, 93).

No capítulo sétimo, «*Inocências Turísticas*» (Saldanha 2002, 45-50), é caracterizado o ambiente familiar de Sofia, repleto de segurança afetiva, espelhando e realçando a inocência e ingenuidade da protagonista. De alguma forma, trata-se de uma narração essencial para se perceber a fragilidade da personagem uma vez exposta aos perigos.

No capítulo oitavo, encontramos uma nova analepse (Saldanha 2002, 52-54), em que é explicada a origem do gorro vermelho de Sofia: Sofia e Carolina fazem uma limpeza ao «*sótão*» na casa da avó, espaço este envolto em mistérios e segredos, escondidos em caixas e malas, que Sofia abre, acabando por encontrar inúmeras relíquias, entre as quais o gorro vermelho, cujo simbolismo serve para estabelecer proximidade com o texto tradicional, mas também elemento crucial na salvação da personagem.

No início do capítulo décimo (Saldanha 2002, 65-66), através de uma analepse, são explicados os problemas de segurança do parque e a forma como nunca foram resolvidos: «*Acharam que resolviam o problema deitando o muro abaixo. Para ser mais seguro, para as pessoas o frequentarem mais. O resultado está à vista*» (Saldanha 2002, 66).

Intercalada no capítulo décimo primeiro, encontramos mais uma analepse (Saldanha 2002, 65-66), a reforçar a relação íntima de amizade que Sofia mantém com Joel: «*E daquela vez que a professora de química lhes perguntou para quando era o casamento? Fartaram-se de rir!*» (Saldanha 2002, 74).

No capítulo décimo segundo, através de uma recordação de Sofia (Saldanha 2002, 78-82), podemos compreender melhor a situação em que se encontra a sua avó, como vive, o porquê de morar sozinha e a evolução do seu estado mental.

No capítulo décimo terceiro, quando Sofia é interpelada pelo estranho homem do parque nas traseiras da casa da sua avó, deparamo-nos com mais um episódio que ilustra como Sofia se lembra sempre de uma anedota contada por Joel e relacionada com as situações que está a viver (Saldanha 2002, 83-84). Esta anedota, recordada neste preciso momento, cria algum suspense, pois o comentário do professor de educação visual à anedota contada por Joel na aula é: «*As paredes têm ouvidos. Todo o cuidado é pouco*» (Saldanha 2002, 84), sugerindo que o perigo está em todo o lado, onde menos se espera.

No final da narrativa, podemos identificar duas elipses que solicitam a participação da entidade leitora. A primeira, quando o motor do carro do senhor Guará parece ter parado e, por uma feliz coincidência, o Joel e o pai passam na mesma altura (Saldanha 2002, 93), contribui, por um lado, para o levantamento de questões: o que poderia ter acontecido se o motor não tivesse parado, ou se o Joel e o pai, por coincidência, não passassem no local naquele exato momento?

Por outro lado, contribui, ainda, para manter o carácter ambíguo do senhor Guará, cabendo ao leitor a definição das suas verdadeiras intenções e da sua verdadeira personalidade: é ou não ele o criminoso denominado de *lobisomem*? A segunda elipse, quando a Sofia e a sua família estão já reunidos em casa da avó (Saldanha 2002, 94), ilustra a incapacidade de Sofia e da sua família compreenderem a proximidade do perigo e que a ação do senhor Guará, tida como tão simpática, poderia esconder tenebrosas segundas intenções. Cabe, uma vez mais, ao leitor resolver estas questões, interpretando as várias pistas dispersas ao longo da narrativa e preenchendo os espaços em branco do texto. Todas estas estratégias de organização da narrativa colaboram na criação de um ritmo veloz, impondo ao leitor um avultado esforço de dedução, tecendo a intriga a partir de vários fios condutores, mas prendendo-o ao desenrolar da história e aos segredos e mistérios que envolvem as vidas das personagens.

O narrador heterodiegético deixa em aberto a avaliação das situações e do carácter das personagens, abstendo-se de julgamentos e/ou moralismos. Desta forma, motiva o leitor para o preenchimento dos espaços em branco criados pela urdidura textual, deixando espaço à reflexão, ao questionamento e até à crítica social. O leitor é lançado para dentro da narrativa, assumindo-se como o construtor da própria dinâmica do texto. Veja-se, a título de exemplo, todas as pistas que parecem associar o senhor Guará ao *lobisomem*, assim como todos os indícios que nos levam a crer que Sofia irá vivenciar uma situação violenta. É o leitor que, ao conjugar todas as pistas fornecidas pelo narrador, irá retirar as suas ilações e verificar se todas as expectativas criadas serão confirmadas ou derogadas. Para tal contribuem, por um lado, o registo acessível e coloquial, com diálogos vivos, que deixam espaço à reflexão e, por outro, o cariz ambíguo do final, afastando o leitor de certezas absolutas, ficando a pairar no ar quais as verdadeiras intenções e carácter do senhor Guará.

De forma aparentemente simples e descomplexada, Ana Saldanha aborda temáticas fraturantes, de uma forma que se revela perturbadora, «*possibilitando o desenvolvimento do espírito crítico dos jovens leitores*» (Pires 2005, 12). A autora, de forma mais ou menos implícita, aborda problemáticas tão atuais e assustadoras como a periculosidade dos centros urbanos, a degradação das cidades, a insegurança da sociedade contemporânea, a homossexualidade, a tentativa de assédio/violação ou a importância da amizade. Outras temáticas, igualmente de

grande importância como a reciclagem¹⁷ ou a divulgação de outros costumes, línguas e tradições, são também abordadas¹⁸.

Ana Saldanha, com o fino humor e a mestria que lhe são reconhecidos, recria um universo ficcional com semelhanças com a realidade social atual, tornando-se facilmente reconhecível. Nesta revisitação do famoso conto de Perrault, a personagem principal, Sofia, que representa o Capuchinho Vermelho da tradição, apresenta-se individualizada e com características muito próprias. Sofia e o Capuchinho Vermelho partilham alguns traços de personalidade, como a docilidade, a meiguice, a curiosidade, a teimosia e a inocência, distanciando-se, porém, totalmente quanto à capacidade de ação e decisão. Sofia destaca-se pela energia e entusiasmo, sagacidade, esperteza, coragem e determinação e pelo espírito solidário e amical. Mesmo partilhando uma grande inocência, esta é de cariz diferente. A inocência do Capuchinho Vermelho reflete-se na incapacidade de decisão, enquanto a de Sofia advém da sua idade e da falta de experiência de vida, o que não a impede de enfrentar e solucionar situações de tensão e/ou perigo.

¹⁷ Quando se alude à utilidade do cesto trazido de Marrocos, refere-se que este é utilizado para levar as garrafas ao vidrão (Saldanha 2002, 50).

¹⁸ No capítulo «*Inocências turísticas*» (Saldanha 2002, 45-50) é descrita parte da viagem da família a Marrocos e o episódio da compra do cesto.

3.2. PARA MAIORES DE DEZASSEIS

A narrativa *Para maiores de dezasseis* (2009) retrata uma adolescente que, em pleno processo de crescimento, de construção de identidade e de afirmação individual, é alvo de sedução por parte de um homem mais velho. Esta situação serve de mote para a observação e análise de comportamentos sexuais desviantes, abuso sexual de menores, predação sexual e efebofilia. A partir do cruzamento de universos familiares distintos são similarmente analisadas as relações e dinâmicas familiares pautadas por crises existenciais, traições, negligência nos afetos e abandono, proporcionando uma imagem versátil pelo universo juvenil atual, facilmente reconhecível pelo leitor preferencial.

Os elementos paratextuais, nomeadamente a ilustração e o título, apontam, desde o primeiro contacto com o volume em estudo, para o leitor previsto: o título, *Para maiores de dezasseis*, sugere uma faixa etária como leitor específico, insinuando que a(s) temática(s) abordada(s) não é(são) aconselhável(eis) a menores de dezasseis anos, criando ainda expectativas relacionadas com segredos e realidades proibidas e remetendo para o crime praticado. A ilustração da capa, o rosto de uma jovem rapariga, remete para elementos relacionados com o universo juvenil e feminino, deixando adivinhar o seu protagonismo. A sensação de movimento, transmitida pelo cabelo da jovem, sugere, ainda, uma certa rebeldia e impulsividade. Todas estas referências são coadjuvadas pela contracapa, em que um excerto da narrativa, «*Eu...é a primeira vez.?*», «*Tu estás a brincar, não estás?*», «*Estou. Estava a brincar. Claro que não é a primeira vez.*», lança luz sobre o título, ditando a temática da relação sexual, mais especificamente da perda da virgindade (Ramos et al. 2012, 262).

Estruturalmente, a narrativa, de aproximadamente duzentas e dez páginas, está dividida em doze capítulos, cujos títulos sintetizam a essência de cada um. Assim, os títulos servem diferentes propósitos, podendo assumir várias funcionalidades como a seguir se descreve: mote narrativo, como, por exemplo, no capítulo nono, «*A primeira vez*» (Saldanha 2009, 157-170), em que é narrada a primeira relação sexual da protagonista e todas as suas reflexões sobre a sua perda da virgindade; no capítulo décimo primeiro, «*Ninguém vive sem falar*» (Saldanha 2009, 193-204), em que a protagonista, completamente só numa cidade desconhecida, revela todas as suas inseguranças e baixa autoestima, empreendendo uma viagem mental em que descobre em si sentimentos que desconhecia possuir. O título pode ser uma palavra-chave recuperada posteriormente no corpo do respetivo capítulo, como acontece no capítulo quarto, «*Trampolim*» (Saldanha 2009, 59-71), em que é descrita a casa da família de Titó, onde o trampolim ocupa um

lugar de destaque, servindo como elemento socializador das gerações mais novas quando visitam a vila. Pode, igualmente, funcionar como caracterização de personagens, como ilustra, a título de exemplo, o capítulo terceiro, intitulado «*Nomes próprios*» (Saldanha 2009, 47-58), em que são caracterizadas, numa primeira parte e num momento anterior à narrativa central, Laura e Dionísia; na segunda parte do capítulo, é-nos apresentado Raul, que vai buscar Dulce à estação da vila e que, por sua vez, a informa de quem estará em casa de Titó durante o fim de semana e o que está planeado, contando-lhe, inclusive, como se deu o acidente que alterou a vida de Titó e da família. Outra possibilidade é que remeta para a localização espacial, como no capítulo segundo, «*Senfins*» (Saldanha 2009, 29-46), em que é descrito o primeiro contacto de Dulce com Vila Nova de Senfins, vila que será palco da conturbada história de sedução que irá protagonizar. No capítulo décimo segundo, «*Afetos*» (Saldanha 2009, 205-211), são sintetizados os comportamentos das várias personagens face à relação entre Eddie e Dulce, permitindo ao leitor a avaliação das ações de ambos, quer aos olhos da lei quer aos da «moral».

Todos os capítulos desta narrativa são introduzidos por citações de diversas fontes: de textos literários¹⁹; da bíblia²⁰; de sítios na internet²¹; de obras de referência²²; de letras de música²³, estabelecendo uma íntima relação com os capítulos que introduzem, funcionando, por um lado, como mote narrativo e, por outro, como motivação para a leitura. As epígrafes sugerem um tom que é, posteriormente, no corpo do capítulo, recuperado por um assunto, motivo ou local.

A narrativa encontra-se dividida graficamente por diversos espaços em branco que acentuam alterações do nível de organização temporal, como a inserção de analepses, prolepses e elipses; mudanças de cenário; reflexões das personagens; pontos cruciais de suspense ou permitem relatar acontecimentos em simultâneo, como, quando Dulce fica sozinha em Santiago de Compostela, é descrito o telefonema da mãe para o seu telemóvel, esquecido em casa de Titó, e todos os passos que levam à participação do seu desaparecimento à GNR.

No que concerne à estrutura interna, a narrativa apresenta uma construção linear, com recurso, todavia, a analepses sucessivas que representam momentos distintos no passado (mais ou menos recente) das personagens. No decorrer da narrativa, a autora recorre a várias analepses, sob a forma de recordações ou memórias, que contribuem para o aprofundamento da

¹⁹ Cf. Capítulos 1, 7, 8 e 9.

²⁰ Cf. Capítulo 6.

²¹ Cf. Capítulos 3, 5 e 10.

²² Cf. Capítulos 2 e 4.

²³ Cf. Capítulo 11.

narrativa e assistem diferentes objetivos: explicam os antecedentes de determinados acontecimentos, permitindo que o leitor contextualize determinados comportamentos; enquadram a narrativa principal; caracterizam personagens, não só possibilitando compreender os diversos contextos familiares, escolares e afetivos, como também a caracterização do ambiente sociocultural em que se desenvolve a narrativa principal. Neste sentido, a presença de várias e distintas analepses na narrativa permite ao leitor solidificar o conhecimento que tem das personagens, de forma a compreender o seu mundo interior e a forma como se movimentam no mundo que as rodeia.

O início do romance foge ao *incipit* tradicional, iniciando-se «*in medias res*», num momento de plena ação, com o interrogatório policial que pretende descobrir o paradeiro de Dulce. A construção da narrativa, ao estilo de uma investigação policial ou detetivesca, implica uma hábil manipulação temporal que visa reconstituir o trajeto da vítima e identificar o seu paradeiro. Assim, posteriormente ao interrogatório policial a que Titó é sujeita, segue-se uma longa analepse que narra os eventos que precederam o desaparecimento da protagonista, num esforço de memória e de reconstituição dos acontecimentos. Esta original forma de contar a história não só dá corpo à narrativa, como prende a atenção do leitor às sucessivas histórias narradas e ao mistério que a inicia, exigindo-lhe uma leitura atenta e um esforço contínuo na determinação de ligações entre os acontecimentos e a ordem cronológica das ações, que se consubstanciam no preenchimento de espaços em branco, leitura de implícitos e realização de inferências (Ramos et al. 2012, 262).

Após o interrogatório a que é sujeita por parte da guarda da GNR da vila, Vera Rocha, e da sua insistência em querer saber todos os passos dados por Dulce ao longo do fim de semana²⁴, Titó recorda a conversa que tivera com Dulce, no domingo de manhã, ao pequeno-almoço. É de salientar o fino e subtil humor presente nesta fase inicial da narrativa, em que Titó é interrogada, comparando a postura dos guardas que estão presentes a uma série policial bastante popular entre o leitor preferencial²⁵: «*Aquele sorrzinho da agente da GNR chegava a ser sinistro. E o colega dela, sentado muito direito no sofá em frente à Titó, com um ar todo importante, devia julgar que estava nalguma série policial americana. CSI Senfins, ou coisa do género*» (Saldanha 2009, 13), «*Era mesmo como um filme policial. Só faltava a agente avisar a Titó de que tudo o que dissesse poderia ser usado contra ela, e algemá-la e levá-la para a esquadra*» (Saldanha 2009, 19).

²⁴ «*Conta-me tudo do princípio, está bem? (...) A tua amiga veio passar o fim de semana, não foi? (...) E o que é que fizeram durante o resto do dia?*» (Saldanha 2009, 13), «*A tua mãe disse-me que estiveram a tomar o pequeno-almoço lá em baixo, no alpendre junto ao lago, tu e a tua colega. De que falaram?*» (Saldanha 2009, 21), «*Nada mesmo? Estiveram em silêncio? Não te disse mesmo nada?*» (Saldanha 2009, 22).

²⁵ Referência às séries *CSI*, *CSI Miami* e *CSI Nova Iorque*.

Similarmente, podemos detetar esta original forma de humor quando Titó recorda o que Dulce lhe contou ao pequeno-almoço. Esta primeira analepse do romance, aliada ao seu início «*in medias res*», funciona como uma preparação para a forma como a história será narrada, «*Que mania que tu tens! Por que não comesças pelo princípio? Tens uma mania de contar as histórias de trás para a frente*» (Saldanha 2009, 22). A forma de Dulce contar a sua história será a mesma utilizada pela autora para compor o romance. Segundo Titó, Dulce enredava as histórias: «*É que tu não tens método, baralhas tudo, andas para trás e para a frente*» (Saldanha 2009, 23). Dulce contrapõe, explicando as vantagens da sua forma de narrar: «*Isso é o que te parece. Estás apanhada pela mania da cronologia. A ordem cronológica é uma ilusão, uma maneira de controlar e dar sentido ao que acontece*» (Saldanha 2009, 22); «*Não são teorias. A qualquer momento, uma pessoa está no passado e no futuro, mas nem se apercebe. Na maior parte das vezes, só não se está no presente. É tal o nosso desejo de...*» (Saldanha 2009, 23); «*A isso chama-se analepse e prolepse. Faltaste a essa aula?*» (Saldanha 2009, 23); «*Aquele momento, para informação da Titó, disse a Dulce, correspondia a olhar para a capa, ler o título, o nome do autor, abrir o livro...*» (Saldanha 2009, 25). Dessa forma, «*a Dulce vai tecendo a sua teia. É uma aranha trapalhona, a Titó tem de preencher espaços, reforçar ligações e desembaraçar fios à trama da história. Não faz mal, ela já está habituada*» (Saldanha 2009, 27) e, assim como a Titó, o leitor também terá de preencher os espaços deixados em branco, estabelecer ligações e desembaraçar a trama, criando desde o início um forte pacto de leitura.

Neste momento, segue-se uma longa analepse que narra os movimentos de Dulce desde que chega à estação de Vila Nova de Senfins até que, ao invés de regressar a casa, encontra Eddie na estação e o acompanha a Santiago de Compostela. Esta longa analepse é ainda polvilhada de outras pequenas narrativas analépticas que permitem esclarecer os antecedentes do caso do desaparecimento de Dulce e caracterizar a protagonista, relatando toda uma série de acontecimentos que já se encontravam em movimento e que, naquele fim de semana, atingiram o seu culminar.

Dulce é uma adolescente de quinze anos, «*a Dulce tinha quase dezasseis anos (...) tinha acabado o décimo ano de Humanísticas*» (Saldanha 2009, 15), com uma forma de vestir descontraída, «*andava sempre de jeans e que ia à discoteca quase todas as sextas e sábados à noite*» (Saldanha 2009, 15), aparentemente normal, «*A Dulce é como as minhas outras amigas (...) Gosta muito de ler, de ir ao cinema e à discoteca, gosta de comprar roupa, anda sempre de jeans (...) Tem boas notas. Quer dizer, razoáveis, a média pra Estudos Ingleses e Portugueses não é muito alta. Quer dizer, ela se calhar vai mas é para Jornalismo (...)* A Dulce é normal, é como todas

as raparigas da nossa idade. Ah, e gosta de cães (...), mas é alérgica» (Saldanha 2009, 16,17), à procura da sua identidade física e emocional, resultado de um processo de crescimento difícil, marcado pelo fim do casamento dos pais, pela instabilidade afetiva do pai, falta de atenção dos progenitores e pela obesidade infantil, tornando-a numa adolescente exposta e vulnerável, insegura, carente, com necessidade permanente de aprovação e baixa autoestima, o que não lhe providencia armas para se proteger convenientemente, tornando-a numa vítima fácil de um efebófilo.

Uma primeira narrativa analéptica (Saldanha 2009, 30-43) caracteriza o ambiente familiar de Dulce, o casamento fracassado dos pais, «*Separaram-se (...) Como tu e a mamã (...) Porque tu arranjaste uma namorada mais nova»* (Saldanha 2009, 32), e o comportamento afetivamente errático do pai, «*A Odete não vinha jantar, disse o pai da Dulce com um ar muito sério, porque não ia continuar tão presente na vida deles como antes»* (Saldanha 2009, 31), «*A namorada da altura, a Cláudia»* (Saldanha 2009, 38), «*A Manela/Madalena tinha sido namorada do pai há menos de um ano, uma daquelas passageiras, apresentada à Dulce num jantar de sexta-feira e já ausente daí a dois jantares»* (Saldanha 2009, 41), «*Ah, é a Helena (...) Não me viu»* (Saldanha 2009, 42). Dulce mostra, inclusive, uma aparente indiferença relativamente às sucessivas namoradas do pai: «*Eu? Eu não tenho nada a ver com isso. O problema é teu e dela»* (Saldanha 2009, 39).

É também feita uma primeira alusão ao problema de peso da protagonista: «*O Diogo já não via a Dulce com olhos de ver há mais de três anos. Mesmo com a tragédia grega em que a mãe e a avó tinham transformado a perda de peso da Dulce, o pai ainda não se tinha convencido de que a Dulcinha já não era a sua menina gorduchinha, “bem estofada”, uma verdadeira máquina de engolir gelados, fatias de presunto, bolos, bolinhos de bacalhau, pudim de ovos, tripas, cozido à portuguesa com todos, o que calhasse»* (Saldanha 2009, 34); e à falta de atenção a que era votada, principalmente por parte do pai, originando, na protagonista, atitudes e comportamentos que visavam fundamentalmente chamar a sua atenção, «*Olha lá! – disse o Diogo. – Agora usa-se andar assim com esses decotes?»* (Saldanha 2009, 34), «*Fantástico! O pai olhava para ela, finalmente!»* (Saldanha 2009, 34), «*Que é que tem o decote? Incomoda-te?»* (Saldanha 2009, 35), «*Ora diz lá: que idade é que eu tenho? Ao certo, vá. Diz lá em que dia é que eu faço anos (...) Sabes? Então diz, vá! No ano passado, não te lembraste dos meus anos. Se não fosse a mamã telefonar-te às onze da noite...»* (Saldanha 2009, 35).

No final do jantar semanal com o pai²⁶, este comunica-lhe que irá trabalhar durante um ano para Moçambique: «*O banco... renovar a hipoteca... o fisco... recibos... as despesas... (...) Novas oportunidades... Moçambique... um mercado em ascensão... (...) Não é por muito tempo. Tenho um contrato por um ano*» (Saldanha 2009, 11), o que não é aceite nem compreendido por Dulce, que se sente novamente abandonada: «*O pai da Dulce ia discursando e a Dulce olhava para ele, de boca aberta. Mas quem é que já tinha ouvido falar de um dentista ir à falência? Devia ser a primeira vez na História da Medicina Dentária!*» (Saldanha 2009, 43), «*Moçambique?! Tu vais para Moçambique? Mas se eles estão lá a morrer à fome, como é que têm dinheiro para ir ao dentista?»*» (Saldanha 2009, 43).

Nesta primeira narrativa analéptica é também feita uma primeira referência a Seattle e a Eddie²⁷, indiciando que o desaparecimento de Dulce, alvo de investigação no início do romance, poderá ter algo a ver com Eddie.

Uma outra narrativa analéptica (Saldanha 2009, 68-69) reforça o carácter frágil da protagonista, caracterizado por uma infância marcada pelo divórcio dos pais e pela carência afetiva que este promoveu. Desta forma, é-nos descrito o subterfúgio que Dulce criou para suprir o sentimento de abandono causado pela separação e saída de casa do pai, um cão de estimação imaginário: «*Era um cão manso, muito amigo de Dulce, e só se tornava feroz para a defender do perigos, reais (...) ou imaginários*» (Saldanha 2009, 68), «*O Bolas morreu de repente na madrugada do dia em que o pai da Dulce voltou para casa*» (Saldanha 2009, 68), «*Mas não chegou a haver tempo para um funeral a preceito. Tanto o regresso do pai como a morte do Bolas tinham sido falso alarme*» (Saldanha 2009, 68), «*Morreu e ressuscitou ainda mais algumas vezes, o Bolas, até a Dulce deixar de precisar dele*» (Saldanha 2009, 68). Quando tudo corria bem, o cão desaparecia, quando os problemas voltavam, o cão ressuscitava para suprir as necessidades de afeto, carinho e atenção da protagonista.

A narrativa analéptica seguinte (Saldanha 2009, 73-80) caracteriza a infância de Dulce marcada pelo seu problema de peso e a forma como o solucionou, ilustrando a forma como a sua gordura era encarada desde bebé até à pré-adolescência. Quando era bebé, Dulce era encantadora: «*Que fofinha! É tão rechonchudinha! - diziam as pessoas da família e da vizinhança, e até mesmo estranhos, que paravam de propósito na rua para comentar: - Olhem-me para estas coxinhas! Olhem-me para estas regueifinhas!*» (Saldanha 2009, 73), «*A Dulce era tão bochechuda*

²⁶ «*Mesmo nas alturas em que tinha namorada, o pai da Dulce fazia questão de reservar as sextas-feiras à noite para ir jantar fora com a sua filha querida*» (Saldanha 2009, 37).

²⁷ «*Deixas-me ir a Seattle? (...) Tenho lá um amigo. (...) Não conheces. É primo de uma amiga minha. Ele diz que Seattle é o máximo*» (Saldanha 2009, 35).

que os seus olhos pareciam uma fenda, ela era uma autêntica boneca chinesa, um buda pequenino» (Saldanha 2009, 73). No entanto, com o avançar da idade, o que antes era motivo de admiração começou a causar transtornos à protagonista, não só a nível de saúde como no estabelecimento de relacionamentos: «Aos oito anos, a Dulce não corria no recreio da escola porque ficava com falta de ar. A professora, a dona Adelaide, adorava-a, chamava-lhe a sua secretária, a sua sombra, a Dulce fazia-lhe muita companhia. E, claro, era a melhor aluna da escola (...) A Dulce continuou a ser uma trouxinha, uma gorduchinha (...) No quinto e no sexto ano, os colegas perseguiam-na pelos corredores da escola e chamavam-lhe balofa, baleia, barrica» (Saldanha 2009, 73,74). Com a idade, a conceção de beleza alterou-se e Dulce começou a ser discriminada por ter excesso de peso.

Dulce é vítima do divórcio dos pais e colocada no meio das disputas de ambos: «Tens razão, mãezinha, não é cá preciso – disse a mãe da Dulce. – Para o que fazia, não faz mesmo falta nenhuma. Serviu foi para me pôs os cornos, o senhor doutor.» (Saldanha 2009, 75), «Filha, não fales assim dele à frente da pequena» (Saldanha 2009, 75), «Pois é – disse o pai da Dulce. – Mas o que é que eu posso fazer? Eu pouco estou com ela. É a mãe dela. É a mãe. A Júlia quer-se vingar de mim, descarrega na Dulce. Tu sabes como ela é vingativa» (Saldanha 2009, 77).

A mudança de atitude de Dulce, relativamente ao seu peso, foi provocada pela saída de casa do pai e pelo surgimento de uma nova relação, Soraia²⁸. Foi, de facto, devido a Soraia que se operou a mudança em Dulce: «Foi por causa da Soraia que o pai deixou a mãe. E também foi por causa da Soraia que a Dulce emagreceu dez quilos em dois meses» (Saldanha 2009, 75). Soraia acabou por desempenhar um papel extremamente importante na vida de Dulce. Numas férias no Algarve, com Soraia e com o pai, Dulce ouviu-a dizer ao pai: «É indecente o que estás a fazer à tua filha, Indecente» (Saldanha 2009, 76), «Indecente – repetiu a Soraia. – Já não falo da questão estética. Ela está uma autêntica baleia, vai ter imensos problemas para arranjar namorado. Mesmo amigas! Nesta idade, as crianças são muito cruéis. Vais ver se não tenho razão. Não reparaste que ela já começou a comportar-se como o bobo da corte? É um mecanismo de defesa: “Querem rir-se de mim? Riam-se antes comigo.” Mas eu nem falo disso, embora seja importante. Falo de uma coisa ainda mais importante: da saúde dela. Uma menina de doze anos!» (Saldanha 2009, 76). O pai, por seu lado, não dá importância ao que a namorada diz, mostrando irresponsabilidade e desresponsabilização face ao problema da filha; Soraia insiste: «A sério Diogo. Eu falo a sério. Já pensaste nas consequências para a saúde dela? Ela nem consegue correr

²⁸ «E o pai da Dulce despediu-se de casa à experiência e foi viver com a psicóloga, que se chamava Soraia e tinha um T1 em Miramar» (Saldanha 2009, 74).

*meia dúzia de metros sem ficar com falta de ar! Na praia está sempre com o nariz metido num livro, nem vai à água» (Saldanha 2009, 77). Dulce, ao ouvir esta conversa, muda drasticamente de atitude e de postura, adotando um comportamento completamente inverso: «A Dulce deitou o resto do gelado no caixote do lixo cor de laranja que estava junto ao muro e passou fome durante o resto das férias (...) Quando a Dulce voltou do Algarve, o regime continuou. Mais uma fatia de bolo? Não, obrigada. Mais um panadinho de carne, vá! Não, a Dulce não comia carne. Desde quando? Por quê? (...) A mãe pedia-lhe que comesse, suplicava que não se matasse à fome. Então a Dulce não comia nada? Estava a querer castigá-la? O que é eu ela lhe tinha feito? A Dulce queria dar com ela em doida, era isso?» (Saldanha 2009, 77, 78), preocupando a mãe que chega a considerar levá-la a um psicólogo: «Vou ter de te levar a um psicólogo (...) Vou ter de ir eu a um psiquiatra. Tu estás mas é a matar-te à fome. Eu vou já mas é marcar uma consulta para um psicólogo» (Saldanha 2009, 78). Dulce sugere falar com Soraia, o que leva a um acentuar das diferenças entre a mãe de Dulce e a nova namorada do pai, relativamente ao problema de Dulce²⁹: enquanto a mãe de Dulce se descontrola: «Pela primeira vez, a Dulce via a mãe descontrolada. Chorou até, ela que nunca chorava!» (Saldanha 2009, 78), Soraia «*tinha adotado uma atitude mais calma e científica*» (Saldanha 2009, 78). Soraia analisa o comportamento de Dulce: «*Dulce, tu tens dúvidas sobre o teu valor pessoal?*» (Saldanha 2009, 78), «*Não sentes confiança em ti própria, é isso? – insistiu a Soraia. Sentou-se no sofá e pegou nas mãos de Dulce (...) Não consegues gerir a tua vida, os teus conflitos, não é? Estás a centrar-te no teu corpo como forma de obter valor pessoal, e por isso é que deixaste de comer. (...) Em comparação com o teu habitual, pode dizer-se que estás a passar fome. É uma questão de autoimagem negativa?*» (Saldanha 2009, 79), concluindo que, apesar da coragem e determinação de Dulce: «*A Dulce era uma menina cheia de determinação. E bem corajosa. Mas não podia gerir ela própria, sozinha, uma situação que apresentava uns contornos, uma sintomatologia, que denotavam uma ...*» (Saldanha 2009, 79), ela precisava de consultar um médico, que, por sua vez, conclui, após realizar todos os exames necessários, que «*Tudo estava normal*» (Saldanha 2009, 80), ilustrando o carácter determinado da protagonista que, quando quer algo, luta, de todas as formas, até o conseguir: «*Era normal. A Dulce sabia que era normal, supernormal, querer deixar de ser a baleia, e deixou*» (Saldanha 2009, 80).*

²⁹ As diferenças entre Soraia e a mãe de Dulce não se limitam à forma como lidam com o problema da protagonista, mas também se refletem na sua forma de ser. Enquanto a primeira se preocupava com o seu aspeto, até quando saía do banho, «*A Soraia tinha saído do banho e estava com um roupão lindo, de seda branca, e uma toalha enrolada em turbante na cabeça. Parecia uma princesa oriental, das Mil e Uma Noites*» (Saldanha 2009, 78), a segunda mostrava-se muito mais descuidada com o seu aspeto, «*A mãe da Dulce andava com um roupão velho de fazenda, que tinha sido do pai, e secava o cabelo ao ar*» (Saldanha 2009, 78).

Outra narrativa analéptica (Saldanha 2009, 104-106) caracteriza a infância de Dulce, marcada pela obesidade infantil, em que era sistematicamente relegada para segundo plano nos jogos e brincadeiras, ficando sempre com os papéis indesejados ou sem importância: «*Quando brincava às casinhas com a prima e os amigos da prima, a Dulce era a enteada ou uma visita indesejada*» (Saldanha 2009, 104). Isto dava-se porque, por um lado, a mãe atrasava-se constantemente e, por outro, devido à sua gordura: «*A Mimi é a mãe e o Domingos é o pai e a Carlota é a filha. Se quiseres, podes ser uma prima que é muito chata e muito feia. E muito gorda*» (Saldanha 2009, 104). Quando tal acontecia, Dulce fazia birra e chorava, o que fazia com que ainda gozassem mais com ela: «*A Dulce via as cartas por entre uma bruma de lágrimas, desfocadas, e a prima e os amigos da prima riam-se dela*» (Saldanha 2009, 105). A avó, inclusive, considerava Dulce um «*vidrinho de cheiro*» (Saldanha 2009, 105) que, por «*qualquer coisinha, desfaz-se em lágrimas*» (Saldanha 2009, 106). Este sentimento de inferioridade e baixa autoestima ficou marcado com uma cicatriz na personalidade de Dulce que, já adolescente e com o problema de peso superado, continua a mostrar os mesmos sentimentos e a sentir-se posta de parte com alguma frequência: «*É sempre a mesma coisa. Sempre a mesma coisa. Sempre, sempre, sempre a mesma coisa. Sempre, fogo*» (Saldanha 2009, 103), chegando a confidenciar a Titó: «*Já. Os outros meninos não quiseram brincar comigo*» (Saldanha 2009, 107), referindo-se a Eddie e Dionísia que conversavam sobre assuntos de trabalho.

Uma outra narrativa analéptica (Saldanha 2009, 85-95) retrata o início da relação de Dulce com Eddie, através do *Facebook*; o segredo que não contou a Titó, explicando ainda a razão das mentiras que contou a Eddie sobre a sua vida, criando uma identidade alternativa, reforçando a ideia da sua baixa autoestima.

Dulce conhece Eddie através do *Facebook*, após Titó os ter adicionado na rede social: «*Era muito fácil fazer amigos na internet, muito mais fácil do que na realidade. E mais real*» (Saldanha 2009, 87). Após vários *posts*, mensagens e *e-mails* trocados, «*num fim de um dia de inverno na primavera, em que chovia torrencialmente e o vento sacudia as persianas, tocou o telemóvel*» (Saldanha 2009, 87), Eddie telefona a Dulce, começando assim o processo de sedução. Dulce começa então a imaginar esta relação com um carácter romântico: «*Ele com o dia pela frente em Seattle; ela no Porto, com o nariz encostado ao vidro da janela a ver cair a chuva, já de pijama. Um desencontro romântico, não era?*» (Saldanha 2009, 89). É de salientar esta diferença meteorológica que indicia o começo de uma relação com contornos catastróficos: a ideia de tempestade, aliada ao final do dia prenuncia que algo de errado / catastrófico advirá desta relação que se inicia.

Dulce começa a esconder estas conversas de Titó: «*Foi a primeira coisa importante que não contou a Titó. Quer dizer, não lhe tinha contado em pormenor o que escrevia no Wall, no muro do Eddie no Facebook, mas a Titó podia ler tudo, bastava que quisesse. A Dulce não tinha falado dos e-mails que o Eddie tinha começado a mandar-lhe e a que ela respondia. Também, não tinham nada de mal. De mal, quer dizer, não deviam interessar por aí além à Titó. E também não tinha falado à Titó das mensagens, mas não estava a esconder nada*» (Saldanha 2009, 89), pois considerava que a relação com Eddie não representava nada de errado, «*Já o telefonema era outra história*» (Saldanha 2009, 90), pois poderia indiciar algo diferente, mais importante. No entanto, a protagonista tencionava contar a Titó estas conversas e o telefonema, contudo, quando se preparava para o fazer, na escola todos falavam sobre o escândalo que envolvia um professor e uma aluna: «*o professor de educação física tinha sido apanhado aos beijos com uma aluna do 10.º ano nos balneários. Até se dizia que tinham sido mais do que uns beijos*» (Saldanha 2009, 90). Este escândalo prenuncia o que irá acontecer com Dulce, funcionando como uma antevisão da sua relação com Eddie. Na escola todos falam sobre a novidade, opinando sobre a relação e atribuindo culpas e / ou desresponsabilizando o professor. Dulce desculpabiliza o carácter errado desta relação com a pouca diferença de idades entre ambos: «*ele só tinha vinte e três anos! Era praticamente da idade dos alunos mais velhos*» (Saldanha 2009, 91). Por seu lado, Titó tinha uma opinião diferente: «*...não é o que está em questão (...) A aluna é menor*» (Saldanha 2009, 91). Dulce contrapõe: «*Aos dezassete anos, já não é propriamente menor (...) Nem aos quinze, quanto mais aos dezassete*» (Saldanha 2009, 91), e Titó insiste, adicionando o argumento da autoridade: «*Não interessa. Ele é stor dela*» (Saldanha 2009, 91), o que Dulce refuta: «*E que tem isso? (...) Se tivesse vinte e três e andasse cá a estudar, já não havia problema?*» (Saldanha 2009, 91). Porém, na opinião de Titó, «*A questão era que a aluna era menor e o professor era um adulto que estava numa posição de autoridade e tinha abusado dessa posição*» (Saldanha 2009, 92). Com os colegas discutem, então, a questão da culpa: «*Ah, agora a culpa é da aluna? – disse a Titó*» (Saldanha 2009, 92), «*Eu não disse isso. Também, não é uma questão de culpa*» (Saldanha 2009, 92), não chegando a qualquer conclusão. É de destacar que, mesmo nesta situação, a autora coloca ao critério do leitor, depois de conhecer os diferentes argumentos, decidir a quem atribuir a culpa, munindo-o de fundamentos para analisar também a relação que se desenvolve entre Dulce e Eddie.

Dulce, de facto, tencionava contar a Titó sobre o telefonema; porém, «*Nesse dia, a Dulce não contou à Titó que o Eddie lhe tinha telefonado. Uma semana depois, alguns telefonemas depois, já era demasiado tarde*» (Saldanha 2009, 93), já sabia a opinião da amiga sobre o assunto

e que esta provavelmente iria reprovar a relação, «*Ficava a ser um segredo entre ela e o Eddie, um entre vários outros*» (Saldanha 2009, 93).

Dulce criou uma identidade alternativa para Eddie, na sua opinião sem importância, mas que a tornava mais interessante aos seus olhos: «*Por exemplo, o Eddie pensava que a Dulce era órfã e que vivia com uma prima afastada, que, muitas vezes, andava em viagens de negócios e a deixava sozinha em casa (...) Os pais de Dulce tinham morrido num acidente de avião (...) A Dulce era uma rapariga com muita experiência. De quê? De tudo. De quase tudo (...) desde os quinze anos vivia praticamente sozinha. Já tinha dezasseis, quase dezassete*» (Saldanha 2009, 93, 94), mostrava que se interessava pelas mesmas coisas que Eddie: «*Desportos radicais? Todos! O máximo!*» (Saldanha 2009, 94), «*Ler? Adorava (..) Ele adorava poesia? Ela também. A poesia era outra coisa, era o máximo*» (Saldanha 2009, 94). Quando Eddie lhe envia um poema (Saldanha 2009, 94,95), Dulce não compreende o seu verdadeiro significado: «*ela tinha-lhe dito que estava um dia de inverno, com muita chuva, e ele mandou-lhe um poema sobre o mau tempo*» (Saldanha 2009, 94), revelando a sua falta de experiência e imaturidade, considera ainda o poema «*muito fofo*» (Saldanha 2009, 95).

Como foi referido anteriormente, em resultado do interrogatório policial a que Titó é sujeita, segue-se uma longa analepse que narra os eventos que precederam o desaparecimento da protagonista. Assim, encontramos Dulce a chegar à estação de Vila Nova de Senfins para passar um fim de semana na casa de férias da sua amiga Titó. Chegada à estação, Dulce é recebida por Raul, filho de Dionísia, amiga da mãe de Titó. Raul é um jovem, segundo Dulce, de voz afetada, sorriso esmaltado, olhos azul-azulejo, cabelo sedoso: «*O sorriso, os olhos, o cabelo e a voz são de um rapaz muito alto, demasiado bonito, tipo modelo de catálogo*» (Saldanha 2009, 45). Apesar de Dulce não simpatizar com Raul de início, achando-o muito afetado: «*Deve ser um convencido (...) O Raul fala de uma maneira esquisita, como se escolhesse as palavras com cuidado e as saboreasse antes de as pronunciar. “Reticente”, “temperamental”, “íngreme” – será que o rapazito engoliu um dicionário? (...) Está tudo explicado. É um génio (...) E anda de uma maneira esquisita, como se tivesse molas nos ténis: poing, poing, poing. E é mesmo muito, muito alto, parece um gigante*» (Saldanha 2009, 52), «*É que é mesmo um verdadeiro gentleman! É isso, parece uma daquelas personagens de um filme inglês passado nos anos 1920. É muito, mas mesmo muito afetado. Só lhe falta um lenço estampado com cornucópias ao pescoço. É bem capaz de ser gay. Menino da mamã é, com toda a certeza. Já falou dela uma data de vezes*» (Saldanha 2009, 53). No final da viagem, e após Raul a ter contextualizado acerca de quem estaria presente ao longo do fim de semana, do que estava planeado fazer e até acerca do acidente de

Titó, Dulce começa a vê-lo com outros olhos e a gostar de ser alvo da sua atenção, achando agora graça ao que inicialmente a tinha irritado em Raul: «*Afinal, o Raul também sabe falar como um rapaz normal de dezoito anos (...) Vá lá, ainda havia esperança para o rapazinho*» (Saldanha 2009, 55).

Raul é alvo da adoração de Diana, todavia não correspondida, respondendo-lhe mal e não mostrando muita simpatia para com ela: «*Hum...Sarcástica – diz o Raul. – Não condiz com o teu tom de pele, Diana*» (Saldanha 2009, 65). No entanto, Raul parece estar a ficar encantado com Dulce: «*Em vez de falar, a Dulce sorri. O Raul continua a olhar para ela*» (Saldanha 2009, 65). Dulce começa cada vez mais a simpatizar com Raul: «*O hálito dele é doce, mas fere como mousse de chocolate com estilhaços de açúcar caramelizado*» (Saldanha 2009, 71). A aproximação entre Dulce e Raul começa a despertar ciúmes em Diana: «*Queres que vá contigo? (...) Os pombinhos é que não sei...*» (Saldanha 2009, 81).

Raul oferece-se para mostrar a quinta a Dulce, que se sente protegida ao seu lado, como com o seu pai: «*Ao começarem a descer de novo a encosta relvada, o Raul agarra a mão de Dulce e prende-a na sua. A mão dele é reconfortante como a mão do pai da Dulce, grande e quente*» (Saldanha 2009, 82), revelando, uma vez mais, toda a ânsia de carinho e atenção que a caracteriza. Quando chegam à casa do lagar, onde Raul e Eddie irão dormir, Dulce prepara a sua teia de sedução para Raul, imaginando que postura e personalidade irá adotar para o seduzir: «*Quem vai ser a Dulce na casa do lagar, onde entra às escuras com o Raul? A Dulce-doce, que ouve e cala? Ou a Dulce cheia de repentes, a quem nada agrada, a Dulce-princesa? (...) Será que a Dulce vai ser a bela adormecida que quer ser beijada pelo príncipe encantado? Ou a Dulce arisca, a bruxa má, que lhe tira os rebuçados e os bombons?*» (Saldanha 2009, 82), não conseguindo ser ela própria numa situação deste género, sendo sempre impelida a criar uma personagem em momentos de sedução, para que gostem mais dela. Assim, Dulce seduz Raul, provocando a situação: «*A Dulce-princesa e a Dulce-bruxa combinam-se num sorriso e num desafio*» (Saldanha 2009, 83), «*Julgas que tenho medo do escuro? – diz, fechando a porta. – Contigo, eu não tenho medo de nada*» (Saldanha 2009, 83), acabando por se beijarem³⁰, até serem interrompidos por Eddie, que, após as apresentações, afirma não conhecer Dulce. Esta resolve entrar no jogo de Eddie: «*Vai ser esse o jogo, então. Ele mal a conhece, ela mal o conhece*» (Saldanha 2009, 83).

³⁰ «*Os braços do Raul são fortes. O abraço do Raul protege-a. Os lábios da Dulce estão secos. O Raul encosta Dulce ao canto da porta, segura-lhe a nuca com a sua mão direita, é uma almofada que protege a cabeça dela da rugosidade da parede. Ele beija-a com os lábios quase fechados, mas é só o princípio do beijo. Começa a sugar-lhe o lábio inferior e tenta enfiar-lhe a língua na boca. A Dulce entreabre os lábios e sente a língua dele, grossa e dura, contra os seus dentes e sente o seu queixo esmagado pelo queixo do Raul. São dois siameses unidos pela boca*» (Saldanha 2009, 83).

Como foi já referido, Eddie e Dulce conheceram-se através do *Facebook*, tendo posteriormente trocado *e-mails* e telefonemas. Eduardo (Eddie) Santos Silva é primo da mãe de Titó: «*Vive nos Estados Unidos, está lá a estudar proteínas, uma coisa qualquer da genética. Está a fazer uma pós-graduação. É muito mais velho de que nós*» (Saldanha 2009, 86). É de salientar o perfil de Eddie no *Facebook*³¹ que revela já um pouco do seu carácter: «*Interessado em mulheres?!*» (Saldanha 2009, 86), «*Não se interessa por mais nada? Que coisa esquisita!*» (Saldanha 2009, 86), «*O certo é que os amigos dele no Facebook eram amigas. Tinha poucas, só para aí umas cinquenta*» (Saldanha 2009, 86). Quando telefona a Dulce, Eddie começa a tecer a sua teia de sedução: «*Tinha-lhe apetecido ouvir a voz da Dulce, estava com curiosidade de saber como era a voz daquela menina de sorriso tão bonito. A Dulce tinha uma voz linda, mesmo quando se zangava*» (Saldanha 2009, 88).

Quando se encontram pessoalmente e conversam, as diferenças de experiência de vida e interesses acentuam-se e Dulce sente algum receio de ser descoberta, que se revelem os seus segredos/mentiras e que ele descubra a sua verdadeira idade e história de vida: «*No Facebook, o Eddie era como ela (...) Ao telefone, a conversa era fácil, doces nada. (...) Mas agora, depois do almoço, sentada com o Eddie no relvado junto à cozinha, a beber uma coca-cola enquanto ele bebe uma cerveja, a Dulce sente que a qualquer momento, com uma palavra mal escolhida, vai rebolar pela encosta abaixo e aterrar nas canas do lago*» (Saldanha 2009, 97), acentuando-se também a diferença de idades entre ambos: «*De certeza que as mulheres da idade do Eddie sabem todas o que quer dizer aquela expressão*» (Saldanha 2009, 97).

Apesar do perigo de ser descoberta a sua real identidade, Dulce continua a mentir sobre a sua idade e experiência sexual: «*Aqui em Portugal, aos quin... aos dezasseis anos, já não se é propriamente uma criancinha (...) Mesmo... mesmo a questão do... sexo*» (Saldanha 2009, 98), «*Olha lá, tu já me deste a entender que não és propriamente... enfim, que não és virgem. Estás a querer dizer que, na tua idade, é normal as raparigas já serem sexualmente ativas?*» (Saldanha 2009, 99), «*A Dulce não diz que sim nem que não. Sorri*» (Saldanha 2009, 99)

Eddie sente-se atraído por Dulce e pelo perigo que o ilícito da situação lhe oferece: «*Mas, de qualquer maneira, fica a saber que, nos Estados Unidos, eu arriscava-me a ir para uma lista de pedófilos só por estar com esta conversa contigo, pelo menos nalguns estados*» (Saldanha 2009,

³¹ «Eduardo (Eddie) Santos Silva

Networks: United States of America

Sex: Male

Interested in: Women

Hometown: Seattle

Political views: shoot the liars» (Saldanha 2009, 86).

99), mostrando ter perfeita consciência do quanto a situação que vivem é ilícita, reduzindo a questão a «*mas acho que já tens idade para consentir de livre vontade. Consentes?*» (Saldanha 2009, 99). Dulce mostra a sua imaturidade e como, independentemente da idade, ainda não está preparada para conscientemente tomar este tipo de decisões: «*A Dulce não tem vontade própria. Se um homem que sabe tudo, que é muito mais velho do que ela, reparou nela, lhe presta atenção – o que pode ela fazer? Nada, claro*» (Saldanha 2009, 99)³².

Com a chegada de Dionísia, Eddie parece perder o interesse por Dulce, que se sente invisível: «*mas nem o Eddie nem a Dionísia a veem*» (Saldanha 2009, 101), «*não ocupa espaço nenhum*» (Saldanha 2009, 102), adulando Dionísia, com quem tem mais afinidades, falando de assuntos profissionais³³. Dulce vê Dionísia como uma ameaça, que lhe quer roubar a atenção de Eddie: «*É um truque. A Dionísia quer levar o Eddie a admitir que a “pequena” é uma criança. Em que se fica, afinal? A Dulce é uma adolescente que não tem ainda idade para ser levada a sério pelas pessoas crescidas? Ou uma adulta a afastar-se de um adulto que começa a ficar careca e tem de segurar o braço para se erguer da cadeira de lona quando vê a “pequena” levantar-se?*» (Saldanha 2009, 102), acentuando-se, assim, a diferença de idades e de interesses entre ambos: «*Eu vou ter com os meus amigos, a gente da minha idade. Assim, deixo os velhotes mais à vontade para falarem de coisas adultas*» (Saldanha 2009, 103). Dulce sente-se incomodada com a situação: «*desce o relvado à pressa, às cegas, perseguida por uma manada de elefantes*» (Saldanha 2009, 103)³⁴, reacendendo todos os seus medos e as suas inseguranças: sente-se posta de parte, discriminada e gozada, tal como quando era pequena e o seu problema de peso fazia com que fosse excluída das brincadeiras e gozada pelos primos e colegas: «*A Dulce olha para trás. O Eddie e a Dionísia estão a rir às gargalhadas. Se calhar, a Dionísia disse alguma piada sobre o facto de as raparigas hoje em dia serem todas umas gordalhufas e o Eddie achou-lhe graça*» (Saldanha 2009, 103). Quando comenta com Titó o que acabou de acontecer, esta refere que eles têm muitas afinidades e que a situação dos dois se encontrarem neste fim de semana foi

³² Esta ideia é ainda corroborada por Dionísia, que entretanto se lhes junta, «*Aos dezasseis, eu parecia uma barata tonta. Não sabia o que queria, para onde ia, o que estava cá a fazer. Dezasseis anos!*» (Saldanha 2009, 103).

³³ «*Eles falam de congressos, de comunicações a congressos, do diretor do laboratório da Dionísia, do orientador de pós-graduação do Eddie, da vida na América, da crise em Portugal, de bolsas, de subsídios, do INIC, do IBMC, do IPATIMUP, de abstracts e de outras coisas mais ou menos enigmáticas*» (Saldanha 2009, 102).

³⁴ Referência ao conto «No canto da sala», in **Todo-o-terreno e outros contos** (2010), em que são descritos os antecedentes do acidente que causou a paraplegia de Titó. Como afirma Eddie, «*É uma expressão interessante, “o elefante no meio da sala”*» (Saldanha 2009, 97), «*Usa-se quando há uma situação incómoda de que toda a gente está a par, mas de que ninguém fala. O elefante cá nesta casa quando a Titó teve o acidente era o problema da minha prima com a bebida*» (Saldanha 2009, 98).

propositadamente criada por Laura³⁵. Dulce sente-se despeitada, baixando a guarda e revelando mais do que é suposto saber sobre Eddie: «*Quê?! Ele não lhe liga nenhuma, eu tenho a certeza (...) Aliás, ela não faz nada o género dele, já é velha e é loura, ele não gosta de louras. E nem tem peito nem nada*» (Saldanha 2009, 108), levando Titó a questionar «*Mas como é que tu sabes isso tudo? (...) Como é que sabes do que ele gosta?*» (Saldanha 2009, 108), ao que Dulce responde «*Hum... Saber, saber, não sei. Mas, por coisas que ele foi dizendo, deduzi*» (Saldanha 2009, 108). Dulce desconversa, questionando Titó sobre o livro que ela tinha estado a ler, **As mulheres do meu pai**, de José Eduardo Agualusa, referindo «*Gostava de ter sido eu a inventar esse título. Podia escrever um romance autobiográfico*» (Saldanha 2009, 108), reportando-se às sucessivas namoradas do pai, ilustrando, uma vez mais, como o seu comportamento afetivamente instável afeta a sua vida.

Na tarde passada ao pé da piscina em casa de Diana, após uma conversa sobre os malefícios do tabaco e dos vícios em geral, passa-se para o tema dos impulsos e do seu controlo. Dulce considera que «*toda a gente, desde que queira (...) pode controlar os seus impulsos*» (Saldanha 2009, 114), opinião contrária à de Eddie: «*E achas? (...) Achas mesmo que todos os nossos impulsos são controláveis?*» (Saldanha 2009, 114). Na sequência destas opiniões, Raul considera que o mundo de Dulce é «*preto carregado. O teu mundo é um mundo de luto*» (Saldanha 2009, 114). Enquanto Dulce e Raul se divertem na piscina, Eddie apresenta a Diana e a Titó a sua visão das mulheres. Eddie considera que as mulheres são todas iguais: «*Novas, menos novas, portuguesas, americanas, lindas de morrer ou feias como o diabo... Todas, mas todas leem pela mesma cartilha. Vocês, ó princesa, têm uma série de regras metidas nessas cabecinhas leves e não há maneira de deixarem de acreditar nelas*» (Saldanha 2009, 115), ilustrando o que diz com o comportamento de Dulce: «*Olha aquela ali, por exemplo (...) A Dulce chegou há umas horas, apareceu-lhe um príncipe encantado assim e tal; e que é que ela faz? (...) Atira-se de cabeça (...) Entra a matar*» (Saldanha 2009, 118), mostrando alguma indiferença e desprezo por Dulce; acrescenta ainda, quando Titó diz que ela não se costuma atirar a rapazes: «*Tens a certeza? Costumas vê-la em ação?*» (Saldanha 2009, 118). Eddie continua a sua caracterização depreciativa das mulheres³⁶, referindo algumas desculpas que os homens dão para não assumirem um relacionamento³⁷.

³⁵ «*Pois olha, a minha mãe até convidou a Nísia de propósito para passar o fim de semana quando soube que o Eddie também vinha. A minha mãe acha que aquilo vai dar casório*» (Saldanha 2009, 108).

³⁶ «*De qualquer maneira, eu acho que tu estás mesmo a precisar que te digam umas verdades evidentes que estão mesmo à frente do teu narizinho, mas que tu, como todas as mulheres, não queres ver. Ora bem, aqui o tio Eddie vai contar-vos um segredo que a maior parte dos homens faria tudo, mas mesmo tudo, para que as mulheres não*

Ao jantar, no churrasco organizado pelos pais de Titó, os triângulos amorosos que envolvem Dulce, Raul, Diana, Dionísia e Eddie são evidenciados, Diana «*está perdida de todo pelo Raul, que não quer saber dela para nada (...) O Raul está é a fim da Dulce, que só consegue ver o Eddie, que só parece ter olhos para a Dionísia, embora toque a perna da Dulce com o seu pé descalço, macio e firme*» (Saldanha 2009, 131). Dulce bebe: «*A Dulce já bebeu um copo de vinho branco, que o Eddie lhe encheu, dizendo: - Quem bebe shots nas discotecas, tem direito a um copo ao jantar – e sente-se a girar sobre um eixo flexível, sente um calorzinho bom, de princípio de verão, a amolecer-lhe o corpo*» (Saldanha 2009, 132). Raul toca guitarra, no entanto, quando Dulce tem a atenção de Eddie, desinteressa-se de Raul: «*Não há crime que justifique o castigo de ouvir o menino-da-mamã a tocar guitarra (...) próprio de uma sonhadora que julga que vive num mundo ideal, povoado de Eddies e vinho branco docinho*» (Saldanha 2009, 133). A tensão sexual existente entre Dulce e Eddie acentua-se: «*E roça o seu pé descalço pela perna de Dulce. Para cima e para baixo, para cima e para baixo*» (Saldanha 2009, 134), «*Não estou a ver. Ou a ouvir. Estou demasiado concentrado noutras coisas*» (Saldanha 2009, 134).

Após o churrasco, sentados perto do lago, preparam-se para ir à festa na vila. Eddie vai apertando a teia de sedução a Dulce: «*O Eddie tem a perna encostada à perna da Dulce, mas o Raul e a Diana não parecem notar*» (Saldanha 2009, 137). Eddie provoca a situação para ficar só com Dulce, começando a encurralá-la: «*Vão indo à frente, que eu fico aqui a dar uns autógrafos a esta minha fã*» (Saldanha 2009, 138), «*Ora diz-me lá, onde queres que te dê um autógrafo? Na perna?»*» (Saldanha 2009, 138). Quando ficam sozinhos, Eddie passa o braço pelos ombros de Dulce e «*pousa os lábios nos dela e começa a beijá-la*» (Saldanha 2009, 138). Num primeiro momento, Dulce fica preocupada que alguém os veja, para depois desfrutar do beijo: «*Nunca, nunca foi assim beijada. É um beijo terno e firme, só nos lábios, e dura para sempre. O calor que a Dulce sente na cabeça espalha-se pelo corpo todo. O Eddie inclina-se, caem de lado na relva e ele continua a beijá-la. É assim, é mesmo assim que devia ser*» (Saldanha 2009, 138). Nota-se alguma negligência por parte de todos que acabam por permitir que esta situação aconteça e se desenvolva. Eddie elogia-a: «*Quando te vi na casa do lagar (...) pensei: “Wow! She’s hot!” (...) Nas fotografias no Facebook eras gira (...) Mas ao vivo arrasas!*» (Saldanha 2009, 139). Eddie mostra a

soubessem (...) neste ambiente de paraíso, o que é que eu não faria por umas Evas tão tentadoras e tão iludidas» (Saldanha 2009, 120).

³⁷ «*As mulheres não sabem interpretar os sinais que os homens lhes enviam. Não compreendem, ou não querem compreender, uma regra essencial: se um homem estiver mesmo interessado, não há nada, mas rigorosamente nada que o impeça de fazer tudo, mas rigorosamente tudo para o mostrar (...) Se estiver mesmo a fim, não pensa duas vezes. Quando um homem vos vier com uma dessas desculpas esfarrapadas para não dar o passo crucial pensem: “Ele não está a fim de mim!”*» (Saldanha 2009, 24).

sua dificuldade em controlar os seus impulsos, assim como um animal: «*Hoje ao jantar quando te viraste e olhaste para mim com esses olhos de gata, não sei como consegui conter-me. Só me apetecia pôr-te ao colo e fazer-te muitas festinhas*» (Saldanha 2009, 139), e Dulce a sua insegurança: «*Eu tinha medo que não gostasses de mim quando me visses*» (Saldanha 2009, 139). Eddie gosta do perigo que o carácter ilícito da relação com Dulce proporciona, «*Bom, deixemo-nos de viver perigosamente*» (Saldanha 2009, 139). No carro, a caminho do centro da vila, Eddie volta a encurralar Dulce: «*Pela estrada fora, a caminho do largo da feira, o Eddie pousa a mão no joelho de Dulce, acaricia-lhe as coxas, tenta subir mais e ela acaba por cruzar as pernas e, enquanto conversa sobre isto e aquilo com a Diana e o Raul, roça a sandália cor de bronze pelos jeans do Eddie. É mesmo arriscado, os outros podem descobrir, é mesmo bom*» (Saldanha 2009, 140).

Uma vez mais, quando encontra Dionísia na festa, Eddie dá-lhe toda a atenção, esquecendo-se novamente de Dulce³⁸ que decide não amuar com ciúmes: «*A Dulce está decidida: não vai amuar*» (Saldanha 2009, 142). Dulce tenta novamente parecer quem não é, parecer mais velha e interessante: «*A Dulce bebe à pressa, tentando não sentir o sabor. Detesta cerveja*» (Saldanha 2009, 143). Ao mesmo tempo, Reinaldo, que bebeu de mais, provoca agitação, deixando Diana muito envergonhada. Dulce, que inicialmente antipatizou com Diana, quando vê o comportamento do pai, desculpabiliza-a: «*Quando não está a fazer fitas, a Diana até nem é má companhia. Também não admira que tenha aquelas manias – com um pai assim, barraqueiro, e uma mãe... quer dizer, a mãe de Diana, para além de não saber falar de mais nada a não ser da sua Dianinha e do seu Naldinho, até nem é má senhora*» (Saldanha 2009, 145,146).

Já em casa, Eddie ignora novamente Dulce, que pede a sua atenção, e vai-se deitar: «*A Dulce ri, enfia madeixas de cabelo entre os dedos. O Eddie, sentado no sofá da cozinha, lê o jornal e faz umas festas distraídas à Lola, que está deliciada. Se ele parasse de ler o jornal, se deixasse de acariciar o pelo da Lola e olhasse para a Dulce... Mas o Eddie levanta-se do sofá e, sem olhar para a Dulce nem nada, sai da cozinha e encaminha-se para as escadas*» (Saldanha 2009, 153). Quando Laura diz que Eddie vai dormir na casa do lagar e que já deve ter ido para lá, Dulce, que viu que ele subiu as escadas, não mostra compreender as suas pretensões: «*o Eddie subiu as escadas, foi para o andar de cima. Como a Laura já está, que nem sabe quem vai dormir na casa principal!*» (Saldanha 2009, 154), antecipando ao leitor o que irá acontecer e quais as pretensões de Eddie: «*A Dulce sobe as escadas e vai para o quarto que lhe destinaram (...) O Eddie não está a dormir*» (Saldanha 2009, 155). Quando Dulce se dirige ao quarto, abre uma porta, do que pensava ser o

³⁸ «*O Eddie deixa de ver a Dulce. Fala com a Dionísia, ri com ela, vai buscar-lhe uma sangria à barraquinha galega*» (Saldanha 2009, 142).

quarto que lhe estava destinado e surpreende Nuno, o pai de Titó, a ter relações sexuais com a amiga da mãe, Dionísia: *«No escuro, adivinha dois corpos a debaterem-se no trampolim da cama (...) O pai da Titó? Como pode ser? Com quem é que ele está? Ainda agora a Dulce tinha visto a mãe da Titó na cozinha (...) A Dionísia? A tia Nísia?!»* (Saldanha 2009, 155). A partir deste episódio, a felicidade desta família revela-se apenas como aparente, estalando facilmente como uma fina camada de verniz.

Ao chegar ao seu quarto, depara-se com Eddie à sua espera, já deitado em cima da cama (Saldanha 2009, 156). Quando se envolvem fisicamente, Dulce tenta dizer a Eddie que é virgem e que esta será a sua primeira vez: *«Eu - É a primeira vez»* (Saldanha 2009, 157), mas como Eddie pensa que ela está a brincar, tendo em conta todas as conversas que tiveram, em que Dulce sugeria ter bastante experiência: *«Estás a brincar, não estás? Fala a sério, não brinques»* (Saldanha 2009, 157), *«Então... Então e as mensagens que me mandaste? (...) E as conversas que tivemos? E o que me foste dizendo ao telefone? Ainda hoje à tarde, quando estávamos no relvado, lembras-te do que me disseste?»* (Saldanha 2009, 157), ela faz-lhe a vontade e diz-lhe que, de facto, está a brincar: *«Estou. Estava a brincar. Claro que não é a primeira vez»* (Saldanha 2009, 158).

Eddie começa a despi-la e a beijá-la: *«O Eddie começa a despi-la devagar, com mãos cuidadosas, como um pai a despir o seu bebé frágil, e beija-lhe os lábios como se fosse um fruto raro que é preciso saborear lentamente. Vai-lhe tirando a roupa e dizendo coisas bonitas. Diz que ela é linda, diz que está doído por ela. Deita-a na cama, atravessada, e ajoelha-se por cima dela. Continua a beijá-la, nos lábios, no pescoço, no peito. Mordisca-lhe os mamilos, mas não a magoa. Acaricia, belisca, massaja, esfrega. E depois começa a beijar-lhe a barriga e a traçar uma linha húmida com a língua retesada»* (Saldanha 2009, 159). É de salientar a comparação entre a forma como Eddie despe Dulce e a forma como um pai o faz ao seu bebé, sugerindo o carácter impróprio e imoral desta situação. À medida que o momento se intensifica, Dulce começa a ficar com receio e pede a Eddie para que pare, que não a leva sério, achando, mais uma vez, que ela está a brincar: *«Quê?! Tu estás a brincar comigo»* (Saldanha 2009, 159). A tremer, Dulce desculpa-se com o receio de que entre alguém, *«Por favor, para – a Dulce está a tremer. – E se alguém entra de repente? Tenho medo»* (Saldanha 2009, 159). Eddie tranquiliza-a: *«Não há por que ter medo. Confia em mim»* (Saldanha 2009, 159). Eddie encurrala Dulce, não lhe dando hipótese de fugir: *«Ajoelha-se e agarra o pulso da Dulce e leva a mão dela até ao seu pénis (...) A Dulce abre as pernas e flete-as, uma de cada lado da anca do Eddie. Não por ter visto aquela posição vezes sem conta nos filmes, mas porque tem de o fazer. O Eddie está outra vez ajoelhado por cima dela»*

(Saldanha 2009, 159), quase a forçá-la. Quando Eddie lhe diz que ela é muito magrinha, Dulce estremece de prazer, não pela relação sexual em si, mas pelo facto de ele a considerar magra: «*A Dulce estremece, mas de prazer: magrinha*» (Saldanha 2009, 159), acabando por desfrutar o momento, «*Ele penetra-a devagar, mas com força, e é como uma ferida que dói e não se sente. Tão fácil e tão natural*» (Saldanha 2009, 159).

Dulce, uma adolescente insegura, afetivamente negligenciada, desprotegida e carente, sente-se segura e bem nos braços de Eddie: «*Na concha do corpo de Eddie, a Dulce nunca se sentiu tão bem, tão segura*» (Saldanha 2009, 160), mas ele insiste que não pode ficar a dormir com ela, pois pode aparecer alguém e encontrá-los juntos, o que seria um escândalo. Ao contrário da protagonista, Eddie tem perfeita consciência do ilícito da situação em que se encontram: «*Então ela não percebe? E se, por um acaso qualquer, a Laura ou a Nísia, alguém, decide entrar no quarto de Dulce e os encontra aos dois*» (Saldanha 2009, 160), «*Já pensaste nisso? No escândalo?*» (Saldanha 2009, 160). Pelo contrário, Dulce demonstra toda a sua ingenuidade, carência e imaturidade, fazendo birra porque não compreende a complexidade da situação: «*Mas eu queria que ficasses comigo! (...) Mas eu queria... Eu queria que tu ficasses comigo! (...) Mas eu tenho medo de ficar sozinha*» (Saldanha 2009, 160). Eddie fala com Dulce como se ela fosse uma criança: «*Olha lá! Não vais fazer-me agora uma cena, ou vais? Ouve, amanhã a gente fala (...) Não sejas tonta. Fala mais baixo. Ouve, já são para aí umas seis da manhã (...) Ai, ai, ai! Ouve-me Deixa-te de criancices*» (Saldanha 2009, 160), «*O Eddie fala como um adulto ríspido. Fala baixo, mas num tom que não admite desobediência*» (Saldanha 2009, 161). Eddie sente-se enganado pela falsa experiência que ela dizia ter: «*Tu pregaste-me cá uma partida, com essa história de seres toda experiente e mais não sei quê...*» (Saldanha 2009, 161). Dulce continua a mostrar toda a sua dependência em relação a Eddie, propondo acompanhá-lo a Espanha. Eddie ri, mostrando-se ciente de toda a ilegalidade que a situação comporta: «*Tu deves estar mas é com febre! Tu estás a delirar, pá! Para Espanha?! Comigo? Mais valia cortar já para aquela parte em que alguém chamava a polícia e eu ia dentro*» (Saldanha 2009, 161). Considera o plano de Dulce completamente disparatado, consciente da realidade e suas consequências: «*Tu vinhas comigo para Espanha e daí a duas horas, quando tu não chegasses ao Porto, estava a tua prima, ou lá quem é, a tua guardiã, a telefonar para a polícia, a comunicar o desaparecimento da menor que tem a cargo dela*» (Saldanha 2009, 162). Dulce continua a mentir a Eddie e a manipulá-lo: «*Não telefonava nada. Ela está para fora. Eu, amanhã, quando for para o Porto, vou ficar sozinha em casa*» (Saldanha 2009, 162). Posto isto, Eddie muda de atitude, considerando a sugestão de Dulce: «*Bem. Então vamos pensar nisso. Amanhã falamos. Agora dorme*» (Saldanha 2009, 162). A

decisão de acompanhar Eddie decorre das suas debilidades emocionais e afetivas e da total dependência que sente em relação a ele. A atenção de Eddie, embora pouco verdadeira, é uma forma de compensar as suas inseguranças e carências, impelindo-a a mentir, desconhecendo as proporções que esta mentira poderá atingir, empurrando-a para o abismo, de consequências muito graves.

Eddie sai do quarto, mostrando alguma indiferença para com Dulce: «*O Eddie sai do quarto sem olhar para trás, sem mais uma palavra sequer*» (Saldanha 2009, 162), que fica a pensar em Eddie e na sua primeira relação sexual: «*ela fica deitada a olhar para teto onde a Sara, fascinada pelas estrelas, tinha colado uma Via Láctea fluorescente. A Dulce sente uma substância pegajosa nas coxas e pensa que devia ir ao quarto de banho, mas não se atreve a sair da cama. A primeira vez*» (Saldanha 2009, 162), recordando experiências que teve anteriormente, mas que não foi capaz de concretizar (Saldanha 2009, 162,163).

De manhã, Dulce reflete acerca da sua vida dupla: a real e a de mentira: «*Como é que ela consegue viver assim ao mesmo tempo duas vidas, uma real, outra feita de palavras e gestos postiços*» (Saldanha 2009, 163). Espanta-se por ter adormecido após Eddie ter saído do quarto, «*sem ter pena dela, de a deixar ali tão sozinha? Como é que ela adormeceu logo de seguida, como se tivesse desmaiado?*» (Saldanha 2009, 163). Sempre a demonstrar a sua dependência em relação a Eddie, levanta-se muito cedo e tenta apagar todos os vestígios do que se tinha passado, consciente de que o que fez estava de alguma forma errado e mostrando uma aparente normalidade.

A protagonista, enquanto toma o pequeno-almoço com Titó, tenta contar-lhe o que se sucedera na noite anterior, dizendo que, ao chegar ao quarto, encontrou em cima da sua cama... Jacó. Dulce mente também a Titó, quando o leitor é levado a acreditar que ela lhe vai contar a verdade: «*Abri a porta do meu quarto e nem adivinhas quem estava muito bem refastelado em cima da minha cama? (...) És mesmo maliciosa! Quem estava em cima da minha cama... (...) Era o Jacó*». (Saldanha 2009, 166)

«*O resto do domingo passa-se numa névoa. O Eddie não olha sequer para a Dulce. Quando ela tenta aproximar-se, ele afasta-se. É uma dança desajeitada dos dois em que ninguém repara*» (Saldanha 2009, 166). Sempre que Dulce se tenta aproximar, Eddie foge, considerando que Dulce está a agir como uma criança: «*Pois é, já não tenho idade para criancices*» (Saldanha 2009, 167). Eddie mostra-se desesperado, encurralado, não consegue controlar os seus impulsos, assemelhando-se a um animal: «*Quando ficam sós por um momento, à porta da sala, ele rosna*» (Saldanha 2009, 167), justificando-se com o facto de não se conseguir controlar perto dela: «*Não*

me toques, ouviste? Não te aproximes de mim» (Saldanha 2009, 167), *«Não vês que é uma tortura para mim, estar assim tão perto de ti e não poder tocar-te»* (Saldanha 2009, 167). Desta forma, Eddie mostra ter perfeita consciência do ilícito, mas pelo qual se sente atraído: *«O Eddie está doido pela Dulce. Não vê mais nada, não pensa em mais nada, só nela, em estar com ela»* (Saldanha 2009, 167). Durante a tarde, em resposta a uma crítica de Titó acerca da forma como tem vindo a tratar a amiga: *«Não gozes a Dulce, Eddie (...) Estás sempre a criticá-la, mas olha que ela é muito sensível! Olha que ainda se põe a chorar...»* (Saldanha 2009, 168), Eddie insinua que Dulce consegue enganar todos: *«Que enganada que tu andas com a tua amiga!»* (Saldanha 2009, 169). Combina com Dulce esperar por ela no largo, ao lado do café, quando esta for para a estação.

Na hora da despedida, Dulce demonstra um grande sangue-frio e uma aparente tranquilidade. Lembra-se da avó Benedita, que ficaria surpreendida com a sua atitude, uma vez que costumava dizer que a neta era um *«vidrinho de cheiro (...) uma não me toques, uma flor de estufa»* (Saldanha 2009, 169) e que se sonhasse *«o que ela fez e o que vai fazer, tombava para o lado»* (Saldanha 2009, 169).

A caminho da estação, Dulce estende e sua teia de sedução a Raul: *«A caminho da estação, a Dulce fala com o Raul como se ele existisse mesmo, como se aquele beijo na casa do lagar tivesse tido alguma importância. Ele tem o número de telemóvel dela, ela o dele, vão-se encontrar, sim, claro, logo que ela possa, mal ele regressar ao Porto»* (Saldanha 2009, 170), combinando encontrar-se com ele no Porto. Raul insiste em esperar com ela pelo comboio, porém Dulce não aceita.

Dulce segue viagem com o Eddie, demonstrando a sua insegurança e imaturidade, amua, decidindo-se a castigá-lo por não lhe dar toda a atenção que exige: *«A Dulce cala-se. Cala-se mesmo. Fica em silêncio absoluto. Afinal, o Eddie não está assim tão interessado nela como isso (...) Só há meia hora é que a Dulce entrou para o C4 à porta da estação de Vila Nova de Senfins e o Eddie já lhe pede que se cale! Mas é assim que vai ser? Se é, então, ela não vai dizer nem uma palavra. Nem um pio. O Eddie quer silêncio? Vai ter silêncio – total, absoluto. Vai ver»* (Saldanha 2009, 172). Entretanto, Dulce repara que não tem consigo o telemóvel, antecipando os problemas que terá quando a mãe tentar telefonar. Quando Eddie fala com ela e lhe dá atenção, Dulce esquece todas as razões pelas quais estava chateada com ele: *«Como é que a Dulce pode resistir àquele tom de voz, àquele “docinha”?»* (Saldanha 2009, 173).

Durante a viagem, é notória a diferença de idades entre os dois, assim como a diferença de interesses: conhecimentos de política³⁹, cinema⁴⁰, literatura⁴¹ e até a forma como encaram o sexo. Dulce, apaixonada por Eddie, tem uma visão idealizada do sexo: «*Não há sexo sem amor. O sexo sem amor não faz sentido nenhum*» (Saldanha 2009, 174), ao contrário dele, que acredita que a sua percepção relativamente ao sexo ir-se-á alterar com a idade e experiência: «*Isso dizes tu agora, bebé, que ainda és muito novinha*» (Saldanha 2009, 174).

Dulce, sempre que se aborrece durante a viagem, tenta chamar a atenção de Eddie: «*A Dulce inclina-se para a frente e, com um sorriso maroto, sobe o volume*» (Saldanha 2009, 175), «*E se eu quiser desorientá-la?*» (Saldanha 2009, 182), acentuando-se a diferença de idades entre ambos: «*Quase podia ser teu pai (...) sou o adulto responsável aqui neste carro. Com aqueles decibéis todos, ficas surda num instante*» (Saldanha 2009, 176). Por outro lado, Eddie revela o seu temperamento, ficando facilmente irritado com as provocações de Dulce e tratando-a como uma criança: «*Paras com essa criançice?*» (Saldanha 2009, 182), «*A Dulce já sabia que o Eddie fervia em pouca água. Não. É irascível*» (Saldanha 2009, 182). Apesar das discussões, Dulce mostra-se completamente submissa a Eddie e às suas vontades: «*A Dulce gosta de tudo o que ele lhe faz, ou quase tudo. Quer dizer, não se atreve a dizer-lhe do que não gosta. Ou antes, não sabe mesmo ao certo do que não gosta*» (Saldanha 2009, 176), enquanto Eddie mostra novamente dificuldade em controlar os seus impulsos: «*Sabes o que é que eu te fazia agora, se não estivéssemos em plena autoestrada?*» (Saldanha 2009, 182).

Dulce descai-se e fala do pai, imaginando, por momentos, que a história que inventou era mesmo real, continuando a enganar Eddie, que toma as lágrimas de Dulce como uma expressão de dor pela perda dos pais: «*Tu ainda não... ainda não aceitaste a morte deles, pois não? (...) Ainda não aceitaste, ainda não fizeste o luto*» (Saldanha 2009, 183), levando-a a pensar onde teria ido buscar toda aquela emoção, «*Está à vista. Para que o Eddie goste ainda mais dela*» (Saldanha 2009, 183), mostrando ter consciência de que tudo o que faz é para impressionar Eddie, provando novamente que está completamente submissa: «*Ela está à mercê dele, completamente*» (Saldanha 2009, 183).

³⁹ Eddie solicita a opinião de Dulce sobre vários assuntos da atualidade internacional, como as posições de Medvedev e sobre a Ossétia do Sul, etc.. Dulce mantém-se calada, afirmando que a opinião dela sobre política é «*Shoot the liars*» (Saldanha 2009, 175), exatamente o que Eddie tem no seu perfil do *Facebook* relativamente às suas ideologias políticas.

⁴⁰ Eddie compara a sua relação com Dulce com a retratada no filme *Manhattan*, de Woody Allen. Quando Dulce lhe diz não se lembrar se viu o filme, Eddie diz: «*Se o tivesses visto, lembravas-te de certeza. Não é um filme que se esqueça*» (Saldanha 2009, 173).

⁴¹ Dulce não entende as referências feitas por Eddie, suscitando-lhe o comentário, «*Ó Dulce, tu és mesmo novinha! E pouco lida (...) o que lês são os romances da moda*» (Saldanha 2009, 178).

Quando chegam ao destino, Eddie, antecipando problemas decorrentes da relação de ambos, sugere a Dulce que se maquilhe de forma a aparentar mais idade: «*Não era má ideia, antes de entrarmos no hotel, pintares os olhos e os lábios. Estás com um ar tão de menina pequena!*» (Saldanha 2009, 184). Pede-lhe também que ponha o ar mais adulto que conseguir e que diga que não tem bilhete de identidade: «*Agora, põe-me mas é o ar mais adulto que conseguires arranjar. Olha lá, e não tens bilhete de identidade, ouviste? Se o pedirem, não sabes onde o puseste*» (Saldanha 2009, 185). Eddie revela, uma vez mais, ter perfeita consciência do ilícito que está a cometer.

Quando vão a um bar, Eddie pede a Dulce que não beba mais (Saldanha 2009, 186), numa tentativa de não atraírem atenções sobre ambos. No entanto, o oposto acontece e Eddie zanga-se quando são importunados por um homem bêbado, que acha que Dulce é filha de Eddie: «*Qué haces acá com tu hija, hombre? Ella está de puta madre, coño!*» (Saldanha 2009, 187).

Após o incidente no bar, Eddie começa a tomar consciência do erro que cometeu: «*Estou a chegar à conclusão de que isto foi uma asneira de todo o tamanho. O que é que nós fomos fazer? No que é que eu me fui meter? Pá, eu devia estar completamente passado*» (Saldanha 2009, 187, 188), mostrando arrependimento e responsabilizando Dulce pela situação em que se encontram: «*Pá, eu às vezes passo-me, mas isto é de mais, não lembra a ninguém. Pá, pareço parvo. E tu bem que me enganaste*» (Saldanha 2009, 188), «*Tu que é que tens na cabeça? Areia? Olha, sabes que mais? Eu vou mas é levar-te a casa. Mas onde é que eu estava com a cabeça? Eu devia estar louco! Fogo! Meto-me em cada uma! Vamos para o Porto e é já. Que se lixe o congresso*» (Saldanha 2009, 188). Face à atitude de Eddie, Dulce começa a chorar, esquecendo-se de tudo quando ele é carinhoso com ela e a tenta tranquilizar: «*Agarra-lhe a cabeça entre as duas mão e, quando vê que ela está a chorar, começa a beijá-la e a murmurar palavras ternas*» (Saldanha 2009, 189), «*Também eu quero que fiques comigo. Mas tu sabes que não pode ser, não sabes, pequerrucha? Princesa, isto foi uma loucura a dois. Foi uma ideia louca. Posso meter-me em trabalhos. Compreendes, não compreendes? Tens mesmo de voltar para casa antes que deem pela tua falta*» (Saldanha 2009, 189). Dulce volta a mentir: «*Ninguém vai dar pela minha falta. A minha... a minha prima não está. Eu mandei-lhe uma mensagem*» (Saldanha 2009, 189), quase sendo apanhada por Eddie: «*Quando? Ainda agora me voltaste a dizer que te tinhas esquecido do telemóvel em casa da Titó*» (Saldanha 2009, 189), mas remediando a situação: «*Mandei-lha antes de ir para a estação. Ela não está em casa, não está no Porto, não vai dar pela minha falta*» (Saldanha 2009, 190), serenando, desta forma, Eddie e todas as dúvidas que mostrava ter.

Simultaneamente, a mãe de Titó começa a tentar contactar Eddie, por causa do desaparecimento de Dulce, embora este nunca atenda o telemóvel⁴².

Dulce sente-se abandonada, até quando Eddie está a dormir: «*Ele não compreendia? Não compreendia que não podia deixá-la assim sozinha, abandonada naquele quarto estranho numa cidade estrangeira, no escuro da madrugada, e pôr-se a dormir?*» (Saldanha 2009, 190), mas basta Eddie sorrir-lhe para todas as suas inseguranças e medos desaparecerem: «*O Eddie abre os olhos e sorri à Dulce. O mundo está outra vez perfeito, como deve ser*» (Saldanha 2009, 191).

Em Santiago de Compostela, Eddie, para ir à conferência que tinha agendada, deixa Dulce sozinha, apenas com um telemóvel e algum dinheiro. Quando Dulce insiste que o quer acompanhar, Eddie fala-lhe novamente como se ela fosse uma criança: «*Olha, Dulcinha, tu ficas, portas-te bem, como a menina bonita que és e eu, o mais tardar às sete, sete e meia, estou de volta*» (Saldanha 2009, 197), ameaçando-a caso ela não faça o que ele pretende: «*Se não queres entender, bebé, vou ter de te ir pôr ao comboio. Pá, não estava à espera que fosses assim tão choramingas!*» (Saldanha 2009, 198), «*A Dulce acaba por entender, claro. Tem de se mostrar razoável, se não o Eddie vai pô-la ao comboio para o Porto. É o que ele acaba por dizer, para lhe secar as lágrimas*» (Saldanha 2009, 197,198).

Dulce, só numa cidade estranha rodeada por desconhecidos, sente-se perdida e abandonada, «*sem saber para onde ir*» (Saldanha 2009, 198). Dulce fantasia como seria a sua vida em conjunto com Eddie, em Seattle: «*Senta-se, fecha os olhos e está em Seattle*» (Saldanha 2009, 198)⁴³. A solidão de Dulce parece ser maior do que aquela que ela sentiu quando foi abandonada pela primeira vez pelo pai ou quando era discriminada na infância: «*Nunca, nunca esteve tão sozinha em toda a vida. Nem mesmo quando o pai a abandonou pela primeira vez, nem quando era a “baleia”, a “barrica”, a “balofa”, nem quando a prima e os amigos da prima não a deixavam*

⁴² Quando a mãe de Dulce telefona para saber da filha, todos se interrogam cerca do seu paradeiro, chegando a colocar várias hipóteses: que tivesse ido ter com o pai; que não tivesse conseguido apanhar o comboio, querendo sempre acreditar na melhor delas. Após várias diligências efetuadas e não conseguindo descortinar o que seria feito de Dulce, resolvem participar o seu desaparecimento à GNR.

⁴³ «*Logo de manhã arruma a casa, é um daqueles apartamentos com o pé-direito muito alto e janelas enormes, como os que se veem nos filmes americanos. A Dulce arruma tudo muito bem em Seattle (...) Começa a preparar o almoço. Não, o Eddie não vem almoçar a casa, na América ninguém vem almoçar a casa. Mas ela não vai ficar sozinha todo o dia, claro que não (...) Ela está inscrita em vários cursos, vai às compras, toma um café no Starbucks, que conhece de Londres, mas é uma cadeia americana de cafés. Lê o jornal. Tem de ler o jornal todos os dias, para poder falar com o Eddie sobre questões de política internacional. Depois volta para casa e prepara-se para um serão romântico. São uma família nuclear – não, ainda não há filhos, ela é muito nova, mas são uma daquelas famílias que ganham a pontuação máxima em qualquer jogo (...) Está a descer a Fifth Avenue, (deve haver uma Fifth Avenue em Seattle, como em Nova Iorque)*». (Saldanha 2009, 198, 199).

brincar com eles» (Saldanha 2009, 199), sentindo-se, verdadeiramente, «*numa redoma de solidão»* (Saldanha 2009, 199).

Quando está sem Eddie, todos os seus problemas de autoestima reaparecem: «*Como é que ela vai sobreviver sem o Eddie tanto tempo, não é possível (...) Desapareceu da casa dos seus pais e o Eddie só lhe deu um beijo no pescoço, nem se despediu a sério, nem olhou para trás nem nada»* (Saldanha 2009, 199), voltando a sentir-se feia e gorda como na infância, «*O Eddie não quer saber dela para nada. Ele diz que ela é a sua bebé, que é linda – mas não é, não é, ela sabe bem que ele está a mentir para não a magoar, ela não é a bebé de ninguém e é feia, feia, feia e gorda. Mas ele quer magoá-la, ainda nessa manhã, na cama, magoou-a muito, mas a Dulce não disse nada, o que é que podia ter dito? Queixava-se – e o Eddie deixava de gostar dela»* (Saldanha 2009, 201), ilustrando igualmente o estado de submissão e dependência total em que vive, chega a sentir inveja da situação de Titó, que é sempre acompanhada pelos pais, e sente-se mesquinha. Ao contrário do que acontece com Titó, considera que ninguém gosta dela: «*Fica mais calma, e mais triste ainda. Tão, tão triste! Tão sozinha. É sempre a mesma coisa, ninguém gosta mesmo, mesmo dela. Nem a mãe, nem o pai, nem a avó Benedita. Nem o Eddie»* (Saldanha 2009, 201), e se preocuparia com o seu desaparecimento: «*a Dulce podia desaparecer numa terra estrangeira e ninguém ia ficar muito triste muito tempo. Ninguém ia ficar inconsolável»* (Saldanha 2009, 202).

Dulce sente-se pequena e indefesa naquela cidade: «*nesta praça enorme, com os edifícios à sua volta, quase a cair-lhe em cima»* (Saldanha 2009, 202); porém, quando finalmente consegue falar com Eddie: «*É um fogo que alastra e envolve tudo, mas não se vê»* (Saldanha 2009, 203), todos os sentimentos que teve até então (de solidão, tristeza e abandono) desvanecem-se. Quando Eddie telefona, fica tudo bem: «*Está tudo muito bem. O mundo é outra vez como deve ser: perfeito»* (Saldanha 2009, 203). Sob aparente segurança e à-vontade, Dulce revela-se uma adolescente insegura, desprotegida e carente. Este tipo de comportamento revela bem que estamos perante uma relação que, além de ilegal, é desequilibrada, uma vez que os dois elementos do casal não estão numa posição de igualdade, estando a adolescente dependente do adulto. As fragilidades de Dulce são reveladoras da sua imaturidade, independentemente do seu aspeto físico, condicionando de forma definitiva a sua capacidade, até em termos legais, de consentir a relação.

O capítulo final deste volume (Saldanha 2009, 205-211) funciona como um epílogo ao romance, permitindo a avaliação do relacionamento de Dulce e Eddie. Inicia com uma notícia de jornal que, num tom impessoal e objetivo, dá conta do rapto de Dulce, possibilitando a avaliação da relação de ambos aos olhos da lei. Assim, são relatadas as circunstâncias que originaram a

constituição de Eddie como arguido: «Ao serem abordados, o indivíduo adulto (...) aparentou um comportamento suspeito, contradizendo-se ao ser interpelado por elementos da força policial espanhola» (Saldanha 2009, 205), «Na hipótese de se estar perante uma situação de tráfico de menores agravada pelo desenraizamento da menor do seu ambiente familiar para a prática de atos sexuais de relevo, a situação foi remetida pela GNR para o Departamento de Investigação Criminal do Porto da Polícia Judiciária» (Saldanha 2009, 205). É de referir que ambos não foram tão discretos quanto à sua relação como tinham planeado ao chegar,: «A menor e o homem de 29 anos foram avistados em diversos locais de Santiago de Compostela a terem “afetos fora do normal, que ultrapassavam o habitual entre familiares ou amigos”, segundo fonte policial» (Saldanha 2009, 205). Consequentemente, «o jovem adulto foi constituído arguido e presente pela Judiciária a primeiro interrogatório (...) A menor, que está a ser seguida pela Comissão de Proteção de Crianças e Jovens em Perigo do Porto, foi entregue à família» (Saldanha 2009, 205). É de salientar o facto de Dulce continuar a afirmar que não foi coagida, que tudo o que fez foi consentido: «nega repetidamente que tenha sido vítima de crime de subtração e abuso sexual. “Aparentemente, não estaria a ser coagida”, adiantou fonte policial» (Saldanha 2009, 205). O último parágrafo da notícia esclarece acerca da ilegalidade da situação, «Em Portugal, é ilegal realizar um ato sexual com um menor entre as idades de 14 e 16 anos aproveitando-se da sua inexperiência» (Saldanha 2009, 205), caracterizando a relação como abuso sexual de menores, predação sexual e efebofilia.

Ao tom objetivo da notícia publicada n’«A Voz de Senfins», seguem-se os comentários de Regina, Reinaldo e Diana face ao sucedido. Reinaldo considera que «Podia ter sido bem pior» (Saldanha 2009, 206), Regina «Não foi uma desgraça?» (Saldanha 2009, 106), enquanto Diana contrapõe, «Desgraça? (...) Não vejo em quê. A Dulce foi passar uns dias a Santiago com o Eddie, que mal é que tem?» (Saldanha 2009, 206), estando lançado o debate sobre a quem atribuir as culpas do que aconteceu. É de salientar o paralelo que se pode estabelecer com o episódio acerca do romance de um professor com uma aluna. Mais uma vez, a autora promove a discussão e a análise de diferentes perspetivas acerca desta temática. Em consequência, ao leitor é atribuído o papel de reflexão, tendo à sua disposição uma panóplia de argumentos.

Regina e Reinaldo responsabilizam Eddie por tudo o que aconteceu, afirmando sempre terem desconfiado dele⁴⁴: «Fez mal à miúda, à Dulcinha, coitadinha» (Saldanha 2009, 207), «Mal,

⁴⁴ É de salientar este típico comportamento português em que, após os infortúnios acontecerem, todos dizem desconfiar, «o Eduardo nunca me convenceu» (Saldanha 2009, 206), «Eu sempre desconfiei (...) Aquele rabichinho de cabelo, aqueles brinquinhos, aquelas t-shirts que nunca viram ferro, todas encorilhadas, que até parecia mal...» (Saldanha 2009, 206).

sim, que ela era uma menina decente e ele levou-a para Espanha e, pelo que consta, até já em casa da Laura, coitadita, a Laura deve estar de todo» (Saldanha 2009, 207), «Ele é um homem experiente, ela é uma miúda. Ele sabia muito bem o que estava a fazer, ela não» (Saldanha 2009, 208), «Não é uma criança? Tem quinze aninhos... Quinze aninhos, princesa» (Saldanha 2009, 208), «Eu só digo uma coisa: a Dulce é uma criança para todos os efeitos – diz a Regina –, e o senhor doutor já tem quase trinta anos» (Saldanha 2009, 209).

Por seu lado, Diana não compreende onde é que reside o ilícito, como é que Eddie agiu mal, considerando que tudo o que aconteceu entre ele e Dulce foi consentido: *«Não, mas espera aí: que mal é que ele fez? Obrigou-a? Ameaçou-a? Bateu-lhe?» (Saldanha 2009, 208), «Como é que sabes que ela não tinha já dado umas voltas valentes?» (Saldanha 2009, 208), «O Eddie não fez nada de mal, não a obrigou a nada, que a gente saiba (...) É o que diz a notícia. Tipo, a Dulce já não é nenhuma criança, sabia bem para o que ia» (Saldanha 2009, 208), «Quase dezasseis» (Saldanha 2009, 208), «Se ela tivesse dezasseis, e dissesse, como disse que não foi obrigada, o Eddie já estava a caminho de Seattle sem mais problemas» (Saldanha 2009, 209), «Deixa-me rir! Uma criança? Aos dezasseis anos, eu» (Saldanha 2009, 209), «Mas em que século é que nós estamos? O que é isso de “menina decente”? Fogo, pá, não se pode falar com vocês, parece que estamos, tipo, na Idade Média. Vocês são uns cotas!» (Saldanha 2009, 209).*

Quando Regina refere que Raul e Dionísia se tinham apercebido do envolvimento de Eddie e Dulce: *«Até em casa dela foi abusador. Parece que o Raul até os viu a rebolar pelo relvado» (Saldanha 2009, 207), «E até no quarto e tudo. Parece que foi uma pouca-vergonha, a Dionísia já desconfiava, ouviu umas coisas. Não quis dizer nada para não parecer mal» (Saldanha 2009, 207), Diana faz notar a hipocrisia dos que sabiam o que se estava a passar entre os dois e nada disseram: «É essa hipocrisia que me mete nojo (...) É! Não quis dizer nada até se meter a polícia ao barulho. Se a senhora doutora estava assim tão incomodada, porque é que não disse logo?» (Saldanha 2009, 207), evidenciando-se a negligência a que Dulce foi sujeita, por parte daqueles que deveriam cuidar dela durante o fim de semana⁴⁵.*

Esta negligência é acentuada quando Nuno expressa a sua opinião sobre o que aconteceu: por um lado, mostra-se chocado pela atitude de Eddie, mas, por outro, mostra também a sua admiração por ele: *«Nunca, mas nunca julguei que o Eduardo fosse homem para uma coisa destas! – diz o Nuno com um sorriso de admiração ainda chocada. – Pá, e eu que julgava que ele*

⁴⁵ É de referir também o facto de Raul, ao deixar Dulce na estação, ter notado que esta se estava a comportar de forma estranha: *«A Dulce não quis que eu a acompanhasse até ao comboio (...) Eu achei que ela se estava a comportar de uma forma esquisita» (Saldanha 2009, 195).*

era um intelectual das dúzias que só se encantava lá com os genomas e os genes e coisas do género!» (Saldanha 2009, 210).

Porém, rapidamente, esquecem o assunto e voltam às suas vidas e aos seus prazeres: *«O que ele diz é que não há nada como estar uma pessoa com os amigos, com os pés debaixo da mesa, a comer um belo leitão. A preparar-se para comer um belo dum leitão. É o melhor da vida, é o que se leva desta vida»* (Saldanha 2009, 211), revelando a sua negligência e a superficialidade da manifestação da sua preocupação

Este último capítulo, em forma de epílogo, com a notícia do rapto de Dulce aliada aos comentários de Reinaldo, Regina e Diana sobre o que aconteceu, funciona como um apagamento moralizador, delegando nos leitores a responsabilidade de realizarem o julgamento do que aconteceu e procederem à atribuição de culpas, de acordo com as suas experiências e conhecimento do mundo aliados à análise dos factos apresentados e dos argumentos esgrimidos.

Como foi já referido, a partir do cruzamento de universos familiares distintos, são analisadas as relações e dinâmicas familiares. Contribuindo para a recriação de um microcosmos facilmente reconhecível pelo leitor preferencial, ganha relevo a análise do universo feminino, sintetizado em duas gerações, a das mães e a das filhas, que se cruzam e influenciam mutuamente. São assim representados os sonhos e deceções da geração mais velha, das mães das adolescentes, e as suas implicações na geração mais nova, das filhas adolescentes, que se encontram em processo de desenvolvimento, de edificação de identidade e de afirmação individual. Representantes de uma geração, Laura, Dionísia e Regina, espelham todos os sonhos e frustrações dessa mesma geração.

Laura é vítima de uma depressão profunda decorrente da frustração de ter trocado a carreira por uma vida focada na família, como é retratado numa analepse no início do romance (Saldanha 2009, 47-51)⁴⁶: *«A Laura disse que não tinha chegado a ir para Belas-Artes»* (Saldanha 2009, 50), *«Sabes como é. A gravidez, depois casei-me»* (Saldanha 2009, 50), *«Mas ainda pintava. Ou antes, pintava porcelana, às vezes também pintava em tecido»* (Saldanha 2009, 50), *«E fui-me enfiar na aldeia, estou uma parola (...) O Nuno tem uma empresa de consultoria, também dá formação, anda bastante por fora. E eu... a minha profissão é ser mãe a tempo inteiro. Dona de casa»* (Saldanha 2009, 50), o que leva ao abuso do álcool, que está na origem do acidente que tornou Titó paraplégica: *«O elefante cá nesta casa quando a Titó teve o acidente era o problema da minha prima com a bebida»* (Saldanha 2009, 98), *«um acidente quando a mãe dela, que já*

⁴⁶ Esta analepse reproduz o reencontro entre Laura e Dionísia, num momento anterior ao romance, assim como as suas memórias da juventude.

estava com uma farda de todo o tamanho, insistiu em levá-la ao hospital a meio da noite» (Saldanha 2009, 55). O acidente de Titó paira no ar como um incómodo invisível e vagarosamente vai deteriorando as relações e os laços afetivos: *«Há um período AA e outro DA»* (Saldanha 2009, 70), *«Antes do Acidente e Depois do Acidente. Antes, eram uma família normal. Quer dizer, mais ou menos normal. Depois, ficou tudo... tatuado (...) Por baixo vê-se como era antes, mas o acidente deixou uma marca que não sai. É como uma tatuagem»* (Saldanha 2009, 70,71). Exemplo disto é a descrição de Laura, a que temos acesso pelos olhos de Dulce, uma mulher frágil, maltratada, esquecida, sem emoção ou alegria, mesmo sem vida, sendo comparada a uma boneca: *«No meio da cozinha está uma boneca velha, em tempos muito manuseada e vítima constante de experiências e maus-tratos, que tivessem metido há anos num caixote de brinquedos e arrumado no sótão. A pele do rosto é seca e amarelada como papel velho, tem o cabelo baço e ralo e os olhos são uns botões pretos sem brilho. É tão magra e tem um aspeto tão frágil que parece impossível que se aguarde de pé, ali no meio da cozinha, descalça no chão de tijoleira, e que o cão grande que marra contra as suas pernas não a derrube. É a mãe de Titó. (...) A mãe da Titó nunca sorri. A Dulce já o tinha notado. Agora vê também que parece estar à beira das lágrimas: tem os olhos raiados de sangue, a ponta do nariz vermelha, os lábios inchados. É uma careta de mágoa, tem bons motivos»* (Saldanha 2009, 61).

Dionísia apresenta um comportamento inverso ao de Laura, valorizando a carreira em detrimento da vida familiar: *«Eu fui para Medicina (...) Sou médica. Estou na investigação»* (Saldanha 2009, 49), *«Tinha um filho, o Raul, já estava divorciada há uns anos»* (Saldanha 2009, 49), chegando mesmo a negligenciar o próprio filho: *«A Dionísia partia para um congresso em Salzburgo daí a três dias, até estava preocupada porque não tinha a quem deixar o filho»* (Saldanha 2009, 50). Segundo Dulce, *«A Nísia é um bocado parvinha, não é?»* (Saldanha 2009, 109), sendo secundada por Titó, *«Um bocado é favor! É pior do que a Diana. Uma princesa real. Mas, por outro lado, é muito boa pessoa. Quando foi do meu acidente, nem imaginas. Foi incansável! Foi impecável»* (Saldanha 2009, 109). Dionísia apresenta um comportamento individualista; gorada com a sua vida pessoal, procura compensar as suas frustrações pessoais com relações irrefletidas: *«A Nísia. Ela tem namorado?»* (Saldanha 2009, 109), *«Vai tendo. Para ela ninguém serve. Encontra-lhes sempre defeitos»* (Saldanha 2009, 109), como se pode verificar na relação que mantém com Eddie: *«O Eddie senta-se em frente à Dionísia e olha para a Dionísia, sorri à Dionísia, fala com a Dionísia»* (Saldanha 2009, 100), *«Temos de parar de fazer isto sempre que nos encontramos! (...) Dares-me sempre o teu lugar»* (Saldanha 2009, 115), *«A Dionísia, do outro lado do Eduardo, tem a mão perfeita pousada no ombro dele, como se aquele ombro fosse*

sua propriedade» (Saldanha 2009, 115), e na traição da melhor amiga com o marido desta, sem escrúpulos, à frente dela e em sua casa: *«O Nuno abraça a Dionísia e dá-lhe uns beijos rápidos nos lábios, como um pássaro a debicar sementes. E mesmo à frente da Laura!»* (Saldanha 2009, 152), *«No escuro, adivinha dois corpos a debaterem-se no trampolim da cama. O pai da Titó? Como pode ser? Com quem é que ele está? Ainda agora a Dulce tinha visto a mãe da Titó na cozinha (...) A Dionísia? A tia Nísia?!»* (Saldanha 2009, 155).

Ao contrário de Laura e Dionísia, Regina é apresentada como uma personagem tipificada, com poucos traços, comportamentais ou de personalidade, que a individualizem. Caracterizada pela entrega completa à família, sofre um processo de perda de personalidade, individualidade e de autonomia. Apresenta-se extremamente frágil na relação que estabelece com o marido e com a filha, a quem se dedica integralmente: *«Esta minha princesa!»* (Saldanha 2009, 127), *«Discursa sobre o bom coração da filha, que até anda a pensar em ir distribuir comida e agasalhos pelos sem-abrigo do Porto, que até é muito amiga do filho da empregada, que chora, chora! Quando vê cenas de sofrimento e de fome no terceiro mundo na televisão e muda logo de canal»* (Saldanha 2009, 130), *«a mãe da Diana, para além de não saber falar de mais nada a não ser da sua Dianinha e do seu Naldinho, até nem é má senhora»* (Saldanha 2009, 145, 146). Submissa e prestável: *«A Regina está de pé, junto à mesa»* (Saldanha 2009, 128), *«Pode ser preciso alguma coisa»* (Saldanha 2009, 128), *«O Eddie está a pôr a Regina à vontade na sua própria casa. Puxa uma cadeira, insiste para que ela se sente, empurra-lhe até suavemente os ombros»* (Saldanha 2009, 128), não consegue tratar Eddie pelo nome, apenas por *«senhor doutor»*: *«Tu também, mamã! – diz a Diana. – Senhor doutor! O Eddie podia ser teu filho, tens idade para ser avó dele»* (Saldanha 2009, 128). Denuncia facilmente a sua origem humilde: *«Uma vez, num armazém de Matosinhos onde eu trabalhei em nova...»* (Saldanha 2009, 127), utilizando com frequência diminutivos: *«Dulcinha»* (Saldanha 2009, 126), *«vinhinho»* (Saldanha 2009, 127), *«Dianinha»* (Saldanha 2009, 127), *«Raulzinho»* (Saldanha 2009, 127), trata todos por *«filho»/«filha»* (Saldanha 2009, 126,127) e expressões populares: *«já os antigos diziam»* (Saldanha 2009, 126). O seu marido, Reinaldo, é um *«homenzinho qualquer que tem uma cadeia de lojas tipo chinês, “O Bom Preço” ou “Ao preço da Chuva”, uma coisa assim. É podre de rica, tem uma casa com piscina perto da casa de Titó em Senfins»* (Saldanha 2009, 127), tipicamente um novo-rico que ostenta todo o dinheiro que ganhou e mimá a sua filha incondicionalmente: *«A Regina e o Reinaldo tinham uma casa solarenga, com capela e tudo. A capela estava transformada em sala de jogos, no terreiro havia uma piscina olímpica, o espigueiro era a sauna e na antiga corte dos bois o Reinaldo tinha mandado instalar uma cozinha regional onde assava porcos inteiros no espeto e fazia churrascos*

com os amigos» (Saldanha 2009, 19). Espalhafatoso: «O Reinaldo acabou de soltar uma das suas gargalhadas atroadoras» (Saldanha 2009, 130), e mundano: «A mim, quem me tira a bela fêvera na brasa, o belo lombo... É a melhor coisa que há na vida» (Saldanha 2009, 135), «Dá uma pancadinha carinhosa na barriga e lambe os lábios com o ar regalado de um gato que já comeu» (Saldanha 2009, 136). Reinaldo envergonha constantemente a filha com a sua maneira de ser: «Parece que foi o teu pai que se meteu numa confusão qualquer» (Saldanha 2009, 144), «O meu pai é sempre o mesmo! Fogo! Eu devo ter sido adotada» (Saldanha 2009, 144), «Eu sou um homem vertical – o Reinaldo está encostado à estrutura do palco e fala aos berros, enquanto a Regina tenta puxá-lo por um braço» (Saldanha 2009, 144). Consciente das suas origens, tenta inculcar o valor do trabalho e do dinheiro à filha: «O meu pai julga que, lá por ter subido a pulso, como ele diz, agora as filhas têm de saber o valor do dinheiro» (Saldanha 2009, 146), apesar de a mimar exageradamente: «Pois, eu estraguei-a com mimos, nem me obedece, não me tem respeito. Estragámo-la com mimos, eu, a mãe, que é uma mole. Ela não gosta que eu, diga, mas eu digo na mesma. A minha filha é uma autêntica princesa» (Saldanha 2009, 145), como reconhece.

De facto, Diana, uma das representantes da geração mais nova, é conhecida por todos como a «princesinha»⁴⁷: «A Diana deve ser aquela a quem a Titó chama princesa, uma enjoadinha que tem a mania que é o máximo (...) É podre de rica, tem uma casa com piscina perto da casa de Titó em Senfins» (Saldanha 2009, 54). É apresentada, à semelhança da mãe, como uma personagem tipificada, representação do materialismo expresso pelo culto do físico e da aparência: «A Diana não é real, não pode ser. Pertence a um conto de fadas moderno, é uma invenção de um escritor apressado, que quis reunir às três pancadas, numa só personagem, todos os traços e todos os tiques de uma nojentinha. Traz uns jeans brancos que são uma segunda pele e uma T-shirt também branca, com um grande decote parcialmente tapado por vários colares. Faz boquinhas, beicinho, revira os olhos muito maquilhados, sacode os caracóis pintados de vários tons de mel, estremece, requebra-se, não para quieta (...) É uma autêntica princesa» (Saldanha 2009, 62), apresentando um comportamento linear e previsível, facilmente reconhecido pelo leitor preferencial. Diana demonstra desequilíbrios emocionais que advêm do facto de ser superprotegida pelos pais. É apresentada como: mimada: «Só a Diana está outra vez amuada» (Saldanha 2009, 137); pouco inteligente: «A Diana fica toda corada. Deve julgar que “sarcástica” é algum piropo» (Saldanha 2009, 65), «Ó princesa, tu precisas mesmo é de quem te abra os olhos»

⁴⁷ Note-se que os nomes dos pais de Diana, Reinaldo e Regina, têm, na sua etimologia, «rei» e «rainha».

(Saldanha 2009, 119)⁴⁸; com elevada autoestima e com uma autoimagem pouco realista: «A Diana tem talvez uns dezanove, vinte anos, embora aparente uns quarenta e cinco» (Saldanha 2009, 65), «Não quer agitar as banhas» (Saldanha 2009, 71), «Tu és de peso, Diana! És mesmo pesada!» (Saldanha 2009, 131), «o Raul derreado, com a Diana ao colo, e o Eddie com a Dulce, peso pluma» (Saldanha 2009, 141)⁴⁹, acredita que Raul está verdadeiramente interessado nela, não compreendendo as indiretas que ele lhe dirige: «A princesinha deve julgar que encontrou o seu sapo já transformado em príncipe» (Saldanha 2009, 70), encontra constantemente desculpas para o desinteresse de Raul, ilustrando, também, como se sente superior: «é que ele sente-se intimidado por mim. Intimidado. Tipo, tem medo de mim. Quer dizer, não é bem medo, é mais tipo respeito (...) Ele acha-me superior, por isso é que não consegue» (Saldanha 2009, 116), «Eu não sei se já notaste, mas o problema é que o Raul está mesmo a fim de mim, sei lá, mas tem-me muito respeito. Ele põe-me sob um pedestal» (Saldanha 2009, 119); acredita, também, que Eddie está interessado nela: «Sabes a ideia que me dá? Que o Eddie está a fim...» (Saldanha 2009, 148), «Mas eu tenho quase vinte e um anos, ele tem vinte e nove. Não é uma diferença de idades assim tão grande» (Saldanha 2009, 149); tem problemas com os pais, que aproveita em seu benefício, «Ainda outro dia eu queria comprar uns jeans da Indian Rose, só custavam 230 euros, e nem queiras saber, fartou-se de me pregar sermões. Só por causa das coisas, fui com a minha mãe e comprei os jeans e estas sandálias da Dolce & Gabbana na Prof. Que é que ele julga? Que vou andar feita pedinte, com roupa de feira? Era só o que faltava» (Saldanha 2009, 147).

Titó, ao longo da narrativa, mostra-se como a mais equilibrada das adolescentes, apesar da sua fragilidade física e dos problemas familiares: a depressão crónica da mãe e o comportamento leviano do pai. Tem uma personalidade forte e marcada; por exemplo, face à aparente simpatia da guarda Vera Rocha, responde firmemente: «Eu não julguei que estivesse a fazer-me uma pergunta» (Saldanha 2009, 13), «Se a Vera já sabia todos esses pormenores, para que estava a fazer perguntas à Titó? Para a apanhar em falta?» (Saldanha 2009, 20); e um espírito pragmático e refletido, como podemos verificar pela sua reação quando Dulce começa a contar a sua história: «Que mania que tu tens! Porque não comesas pelo princípio? Tens uma mania de contar as coisas de trás para a frente!» (Saldanha 2009, 22), «A Dulce enredava as histórias. Já a Titó contava as coisas tal e qual se passavam, sem rodeios nem complicações»

⁴⁸ Por exemplo, quando Eddie conta as desculpas mais evidentes que os homens dão para não se envolverem, Diana reconhece-as como algo que já lhe aconteceu e concordando com as desculpas dadas, «Por acaso já me aconteceu várias vezes. É que eu tenho uma tendência incrível para homens complicados, nem imaginas» (Saldanha 2009, 122);

⁴⁹ Realça-se a diferença de peso entre Diana e Dulce, e a diferença entre as duas em termos de autoestima, enquanto a autoestima de Diana, apesar do seu peso, é altíssima, a de Dulce, também apesar do seu peso, é muito baixa.

(Saldanha 2009, 26), ou quando falam sobre as desculpas que os homens dão às mulheres: «É que não me interessa especialmente saber quais as desculpas que os rapazes dão às raparigas normais... quer dizer, que os rapazes dão normalmente para não ligarem a uma rapariga» (Saldanha 2009, 122), ou ainda quando discutem o episódio do professor que se envolveu com a aluna, «A questão era que a aluna era menor e o professor era um adulto que estava numa posição de autoridade e tinha abusado dessa posição» (Saldanha 2009, 92). Relativamente ao seu acidente⁵⁰ e à sua paraplegia, mostra-se apaziguada: «Foi numa noite em que havia festa cá em casa. Eu já estava na cama. Comecei a sentir-me mal, tinha uma sensação esquisita, como se tivesse um peso a esmagar-me o peito» (Saldanha 2009, 109), «A Titó diz que ficou paraplégica num tom de voz sem emoção, como se estivesse a anunciar um facto natural, que não vale a pena lamentar» (Saldanha 2009, 109), apesar de nunca falar sobre o assunto: «A Titó nunca falava do seu problema. Só há pouco tempo – e já se conheciam há para aí uns nove meses – é que ela lhe tinha dito que estava paraplégica desde os doze anos devido a um acidente» (Saldanha 2009, 55).

O tempo e o espaço em que decorrem a narrativa são exíguos e concentrados, favorecendo as tensões existentes e o seu desenvolvimento. Similarmente, o predomínio de diálogos e de momentos de narração permite que a ação flua velozmente.

Relativamente ao tempo, a ação decorre num fim-de semana, «é sábado, e vai voltar para casa no domingo ao fim da tarde» (Saldanha 2009, 44). Como foi já referido, a organização do discurso segue a ordem cronológica, ainda que haja recurso a analepses, prolepses e elipses, depois de um início «*in medias res*».

No que concerne ao espaço, a ação decorre em Vila Nova de Senfins, centrando-se, não só na casa de férias da família de Titó, como também nos arredores da casa, na própria vila e na Estação de Caminhos de Ferro, locais que remetem para a serenidade e tranquilidade do universo rural que é, porém, apenas aparente, uma vez que, sob essa paz, se escondem muitos problemas. Vila Nova de Senfins é uma pequena vila onde todos se conhecem⁵¹ e, como qualquer vila portuguesa, tem a sua romaria⁵², com a respetiva festa⁵³, e as figuras típicas⁵⁴. A casa da família

⁵⁰ Temos conhecimento do que ocorreu na noite do acidente através de Raul, que o conta a Dulce: «Um acidente quando a mãe dela, que já estava com uma farda de todo o tamanho, insistiu em levá-la ao hospital a meio da noite. Quer dizer, ia levar a Titó ao hospital porque ela estava maldisposta, e acabaram por ir as duas parar ao hospital. Espetou o carro contra uma árvore. Ainda por cima, estiveram uma data de tempo sem serem socorridas» (Saldanha 2009, 55).

⁵¹ «A agente chamava-se Vera Rocha (...) e era filha do Rocha da Lavandeira, que tinha uma taberna no Chaim e fama de bêbado» (Saldanha 2009, 11), «Ah, o Primitivo! O neto da Zira do Costa» (Saldanha 2009, 18), «Sim, da Diana, pois. Aquela a quem chamam a princesa» (Saldanha 2009, 20).

⁵² «Todos os anos se vai ao espetáculo da Romaria dos Quatro Santos, este ano não pode ser exceção» (Saldanha 2009, 137).

de Titó, «*Vista da estrada, é uma casa comprida, de um só andar elevado. A meio, ao cimo de uns degraus de pedra, tem uma porta dupla pintada de vermelho-escuro (...) A casa, deste lado do terreiro, tem dois andares. Da esquina, avista-se um relvado em declive e, lá em baixo, o lago de que a Titó falou à Dulce*» (Saldanha 2009, 59,60), aponta para um universo social favorecido, que, apesar de uma aparente normalidade e felicidade, oculta graves problemas e desequilíbrios: «*julgar que numa festa no campo, com churrasco e tudo, com toda a gente a brincar às famílias felizes, à luz da fogueira...*» (Saldanha 2009, 133).

Como resultado da fuga de Dulce com Eddie, a ação passa para Santiago de Compostela, símbolo de evasão e do isolamento da protagonista: «*Nunca, nunca estive tão sozinha em toda a vida*» (Saldanha 2009, 199), «*Vagueia pelas ruas estreitas à volta da catedral numa redoma de solidão*» (Saldanha 2009, 199), ressaltando ainda o seu carácter frágil e dependente.

As várias narrativas analépticas que surgem ao longo do romance transportam-nos para locais tão distintos como o Porto, Algarve ou Seattle, locais que interferem no caminho da protagonista: foi no Algarve que Dulce procedeu à alteração dos seus hábitos alimentares e decidiu-se a perder peso; Seattle é o local onde mora Eddie e onde a protagonista imagina uma vida em conjunto com ele; o Porto, com todo o seu bulício, é apresentado em contraste com o campo e a sua tranquilidade: «*O trânsito estava impossível, impossível. Novas estradas, novos arruamentos, sentidos únicos – para quê? Não tinha servido para nada. Numa cidade que era, para todos os efeitos, uma terreola de província, o trânsito era mais infernal do que nas grandes metrópoles do mundo. Em Nova Iorque, por exemplo*» (Saldanha 2009, 35), «*A Dionísia (...) fala do horror, do pavor, da verdadeira tragédia que é o centro do Porto: aqueles pedintes todos, estropiados, drogados, dementes, feios e porcos, com chagas, uma verdadeira cena medieval que envergonha um cidade europeia*» (Saldanha 2009, 129,130). A presença do arrumador de carros, à porta do restaurante onde Dulce vai com o pai, representa uma realidade social diferente e uma característica da cidade: «*O arrumador na rua do restaurante era novo. Estava a esbracejar, a indicar um lugar de estacionamento*» (Saldanha 2009, 35), «*Ele vai já daqui ao bairro do Aleixo comprar uma dose*» (Saldanha 2009, 36).

A voz narrativa, que se altera ao longo da obra, abstém-se de julgamentos, moralismos ou tomadas de posição explícitas, deixando em aberto a avaliação do comportamento das personagens e a atribuição de responsabilidades (Ramos et al. 2012, 267). Para tal, cooperam, por

⁵³ «*Há um ecrã gigante ao lado do palco (...) E há barraquinhas de comes e bebes espalhadas pelo largo. Cheira a estrume e a perfumes fortes, almiscarados*» (Saldanha 2009, 142).

⁵⁴ «*O Toninho das Sardinhas é o tolo da vila, o “agarrado”, diz a Diana, um obcecado por todas as tecnologias recentes*» (Saldanha 2009, 141).

um lado, o registo acessível e coloquial, com diálogos vivos e, por outro, o tom objetivo e impessoal do capítulo final do romance, que permite a avaliação da relação aos olhos da lei, deixando espaço à reflexão, interrogando o leitor, permitindo-lhe que retire as suas próprias conclusões, ao preencher os espaços deixados em branco pelo universo ficcional. Cabe ao leitor, através do seu conhecimento do mundo e de todas as pistas distribuídas ao longo da narrativa, fazer a avaliação do comportamento das personagens e atribuir responsabilidades, uma vez que a voz narrativa não o faz, apesar de não isentar Dulce de culpas na construção de uma relação, que nunca foi caracterizada pelo equilíbrio ou pela igualdade e reconhecendo tacitamente que a protagonista criou as condições que a colocaram em risco: tomou a iniciativa e deu o seu consentimento, para além de ter mentido sobre a sua idade e experiência.

Uma das marcas características de Ana Saldanha é «*a forma aparentemente simples e descomplexada como tematiza universos fraturantes e inquietantes, como é o caso da sexualidade na adolescência e da efebofilia*» (Ramos et al. 2012, 267). A autora, com o fino humor e a competência que lhe são habituais, recria um universo ficcional com semelhanças com a realidade social atual, tornando-se facilmente reconhecível pelo leitor preferencial. Aborda problemáticas tão atuais e perturbadoras como as disfunções familiares e afetivas, incúria e pobreza afetiva, crises existenciais, obesidade infantil, tabagismo⁵⁵, perigos existentes nas redes sociais⁵⁶ e até a autoridade dos professores⁵⁷. Desta forma, o leitor é provocado a refletir sobre o que lê, chegando essa reflexão a ser inquietante.

Outra marca característica de Ana Saldanha é a linguagem e estilo utilizados, com um tom fortemente comunicativo, perspicaz, sério e divertido, conseguido através de diálogos ricos e vívidos que se aproximam do registo oral⁵⁸ e possibilitam a aproximação ao mundo do leitor preferencial. Não só esta estratégia, como o facto de utilizar uma abertura original, que coloca o leitor em plena ação, obrigando-o a tecer a teia da narrativa, representa uma escrita provocadora e estimulante que prende a atenção do leitor.

⁵⁵ No capítulo sete, «Dependências» Eddie, Titó e Diana debatem os malefícios do tabaco e as razões por que as pessoas fumam e/ou deixam de fumar (Saldanha 2009, 111,112,113).

⁵⁶ Quando se menciona a forma como Dulce conheceu Eddie, refere-se «*Era muito mais fácil fazer amigos na internet, muito mais fácil do que na realidade. E mais real*» (Saldanha 2009, 87).

⁵⁷ Quando se alude à posição de autoridade que o professor exerceu quando se envolveu com uma aluna, «*Que autoridade é que o Quinzinho tem? A gente não quer jogar basquete, não joga. A Marisa diz-lhe que não lhe apetece fazer os exercícios, não faz. Pá, tem mais autoridade a dona Firmina do bar do que ele*» (Saldanha 2009, 93).

⁵⁸ É de salientar igualmente a inserção no corpo da narrativa de excertos de conversas mantidas no *Facebook* (Saldanha 2009, 89,90) e de mensagens de telemóvel (Saldanha 2009, 148,200,201,202,203), que espelham a forma como os jovens, como os retratados nas páginas do romance, se expressam.

Uma outra marca característica da autora, e talvez a que colhe mais popularidade, são os diálogos intertextuais que estabelece, não só com textos da literatura tradicional, como a obra *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, intertexto em que se têm baseado inúmeras recriações literárias sobre relações de sedução entre um homem adulto e uma adolescente, mas principalmente com outros textos literários da sua autoria. Assim, é usual as personagens viajarem de uns livros para os outros, numa inédita rede intertextual, constituindo uma unidade narrativa. No texto em análise, é relevante referir dois contos da coletânea *Todo-o-terreno e outros contos* (2010) que podem funcionar como narrativas analépticas deste romance, permitindo uma melhor perceção e compreensão de atitudes e comportamentos das personagens. No conto «No canto da sala» (Saldanha 2010, 21-38) são narrados os acontecimentos que originaram o acidente de Titó⁵⁹; o conto «Deixa-me rir» (Saldanha 2010, 85-103) ilustra o comportamento do pai de Dulce após o divórcio, caracterizando a sua relação com o pai. Da mesma forma, o volume da coleção «Livros do dia e da noite», *Cinco tempos e quatro intervalos* (1999), retrata um dia da infância de Dulce em que encontra uma ninhada de gatinhos e cuida deles, fazendo-a esquecer todos os problemas que tem, causados pela sua gordura⁶⁰. Já Diana, por seu lado, tinha sido a protagonista do volume *A princesa e o sapo* (2004) da coleção «Era uma vez...outra vez»⁶¹. Por sua vez, Raul e Sara são recuperados do conto «Trampolim» (Saldanha 2004, 125-130), da coletânea *Pico no dedo* (2004)⁶².

Ana Saldanha polvilha ainda a narrativa com referências a músicas, filmes e livros⁶³, sempre em relação com o momento da ação que integram, piscando o olho a todos os leitores, que mais facilmente se identificam com as personagens.

⁵⁹ Eddie refere-se ao «*elefante no meio da sala*» (Saldanha 2009, 97) para caracterizar o ambiente vivido em casa da Titó antes do acidente.

⁶⁰ «*E uma vez encontrei uma ninhada de gatinhos na escola, mas também não me deixaram ficar com nenhum. Havia um cinzento mesmo querido. Ensinei-o a lamber o leite do prato*» (Saldanha 2009, 69).

⁶¹ «*A princesinha deve julgar que encontrou o seu sapo já transformado em príncipe. A Titó tinha contado à Dulce qualquer coisa sobre um rapaz que gostava da Diana e era filho para aí duma empregada do pai ou coisa assim. O tal rapaz tinha um problema de pele qualquer e a Diana chamava-lhe sapo e não lhe ligava nenhuma, mas depois ele tinha melhorado do problema da pele e tinha arranjado namorada*» (Saldanha 2009, 70).

⁶² «*Lembraste-me a Sara, a irmã da Titó – diz o Raul, ajudando-a a descer do trampolim. – Quando eu era pequeno e vinha cá passar o fim de semana, ficava a vê-la saltar no trampolim. Ela parecia-me um anjo azul. Eu adormecia na sala, deitado no chão, abraçado ao Jacó, e tinha uns sonhos esquisitos*» (Saldanha 2009, 67).

⁶³ Da mesma forma, é de referir a última analepse do romance (Saldanha 2009, 179-181), em que Dulce descreve a sua participação no Círculo de Leitura Jovem e que na primeira sessão teve a presença de «*um ilustre escritor de ficção infantojuvenil, de uma das vozes mais promissoras da nossa praça literária, de um autor com obra publicada e prémios recebidos*» (Saldanha 2009, 180), «*Jota Kapa Rolim*» (Saldanha 2009, 181), uma alusão humorística a J.K Rowling, autora da célebre série fantástica «*Harry Potter*» (1997-2007).

3.3. «TODO-O-TERRENO»

O conto «Todo-o-terreno» insere-se na coletânea *Todo-o-terreno e outros contos* (2010). Este volume, ao longo de oito curtas narrativas, aborda um conjunto de temas atuais e fraturantes, como o alcoolismo e as suas consequências, dinâmicas familiares desestruturadas ou a questão do assédio e pedofilia, consubstanciadas em tentativas de abuso sexual de menores por parte de predadores sexuais.

Como primeiro conto deste volume, «Todo-o-terreno» (2010a), dá o mote para o retrato e análise das carências e adversidades de quem tem de viver à mercê das contradições dos adultos, realçando como, muitas vezes, as suas atitudes se revelam perigosas para as crianças e jovens. A ilustração patente na capa do volume mostra-nos um jovem adolescente com uma expressão vazia no olhar, reflexo de todos os paradoxos a que está sujeito.

Esta pequena narrativa, de aproximadamente nove páginas, retrata um jovem adolescente que, vítima do contexto social e económico, das contradições da mãe e de uma família em falência, é alvo de assédio por parte de um pedófilo, que tenta abusar sexualmente dele.

O protagonista desta narrativa, Daniel, surgiu inicialmente como Ricardo, aquando da primeira publicação do conto «Todo-o-terreno», num manual do nono ano da Texto Editora. A autora alterou-lhe o nome para Daniel, quando escreveu *Escrito na parede* (2005b), de forma a estabelecer paralelos entre a personagem da narrativa juvenil e o profeta Daniel da *Bíblia*⁶⁴, autor do *Livro de Daniel* (Pereira 2009, 20). Na narrativa bíblica, quando Daniel era ainda um jovem foi levado para um cativeiro babilónico, onde foi educado no pensamento caldeu. No entanto, nunca se converteu aos costumes neo-babilónicos. Pela sabedoria divina do seu Deus interpretou os sonhos e visões de reis, tornando-se uma figura proeminente na corte da Babilónia. Esporadicamente, tinha visões apocalípticas que foram interpretadas como as Quatro monarquias. Alguns dos contos mais famosos de Daniel são: “Sadraque”, “Mesaque” e “Abednego”, “A escrita na parede” e “Daniel na cova dos leões”.

Daniel é um adolescente habituado a viver o dia a dia sozinho, uma vez que é vítima involuntária do abandono da mãe, que, pelo excesso de trabalho, pouca presença tem na sua vida: «*Já passa muito da hora combinada com a mãe. Ela deve ter-se atrasado, ou talvez tenha dito ao Daniel que não viesse ter com ela hoje*» (Saldanha 2010a, 12); «*Eu já ando sozinho desde os seis (...) Ando pela cidade toda, sozinho, desde os seis*» (Saldanha 2010a, 17); «*Não pode faltar*

⁶⁴ in *Antigo Testamento*

a Educação Física. Já tem duas faltas, uma para ir com a mãe ao médico e outra porque ela o fechou em casa» (Saldanha 2010a, 17).

Aprendeu a não incomodar a mãe, a não a surpreender, pois ela não gosta de ser surpreendida: *«O Daniel podia ir a casa da doutora Benedita, ver se a mãe tinha ido trabalhar mais cedo. Nem cinco minutos demoraria a chegar. Mas a mãe era capaz de não gostar da surpresa»* (Saldanha 2010a, 13).

Daniel é um adolescente infeliz, indefeso, com problemas na escola decorrentes da sua situação de abandono, vítima ainda de uma situação abusiva por parte da mãe, que indicia negligência: *«Já tem duas faltas, uma para ir com a mãe ao médico e outra porque ela o fechou em casa.»* (Saldanha 2010a, 17). Ostenta muito menos idade do que a que realmente tem, aparentando ainda um ar mais infantil: *«Pois olha, não pareces. Não te dava mais de dez. Onze, vá lá. Treze aninhos. Bonita idade»* (Saldanha 2010a, 17). No entanto, e apesar da sua idade e aspeto indefeso, Daniel está habituado a andar sozinho e a desembaraçar-se desde muito novo: *«Eu ando sempre sozinho (...) Eu já ando sozinho desde os seis (...) Ando pela cidade toda, sozinho, desde os seis»* (Saldanha 2010a, 17).

Apesar de se desembaraçar sozinho, Daniel é bastante ingénuo, conversa com um estranho, acabando por lhe fornecer diversas informações sobre a sua vida. Estas informações permitir-lhe-ão conceber um ardil para atrair o protagonista. Este acredita facilmente na história urdida pelo estranho, acedendo mesmo a acompanhá-lo a casa.

Daniel adora carros, todos os tipos de carros e tudo com eles relacionado: *«Os olhos de Daniel iluminam-se como faróis. Adora carros, todos: utilitários e todo-o-terreno, desportivos ou familiares, novas versões e modelos clássicos»* (Saldanha 2010a, 15, 16). Para esta paixão contribui Jaime, o «amigo» da mãe, que é uma referência importante na vida de Daniel: *«Quando for grande, vai ser mecânico, como o Jaime»* (Saldanha 2010a, 16). É esta paixão por carros que acaba por salvar Daniel da tentativa de agressão sexual perpetrada pelo estranho. Contudo, percebe-se facilmente como Daniel esteve perto da perdição, sendo salvo *in extremis*, quase de forma accidental. A ideia de que, de alguma forma, a sorte protege os ingénuos e as crianças, paira, como um aviso, neste conto.

Jaime é uma figura sempre presente no pensamento de Daniel, sendo referido frequentemente sobre algo que acontece, como comparação a uma personagem ou para identificar e caracterizar um local: *«...o Daniel sobe a rua e vai sentar-se num banco de uma paragem de autocarro em frente ao museu que, segundo o Jaime, foi em tempos uma prisão. O Jaime chegou a ter lá um tio avô (...). O Jaime era muito pequeno, não se lembra dos pormenores»*

(Saldanha 2010a, 12); «*Tem nariz de papagaio e um sorriso simpático, parecido com o do Jaime*» (Saldanha 2010a, 13); «*...da cor da mostarda que o Jaime gosta de pôr nos cachorros quentes*» (Saldanha 2010a, 13); «*O meu amigo Jaime, que é mecânico.*» (Saldanha 2010a, 17); «*o Jaime (...) também diz o mesmo. Ele vai de autocarro para o emprego*» (Saldanha 2010a, 18). Jaime acaba por ser (um)a referência paternal para o protagonista, apesar da relação pouco convencional e de difícil definição que este tem com a mãe de Daniel: «*O Jaime é o ...quer dizer, é um amigo da mãe*» (Saldanha 2010a, 16), pelo menos aos olhos do filho, que não a consegue catalogar.

A mãe de Daniel é apresentada como sendo ausente, com dificuldades de comunicação com o seu filho adolescente: «*Às vezes, o Daniel não a ouve, pelo menos é do que se queixa a mãe*» (Saldanha 2010a, 12), colocando frequentemente o filho numa situação de abandono, como aconteceu na situação narrada no conto em análise, em que se esquece de ir ter com ele ao local combinado: «*Já passa muito da hora combinada com a mãe. Ela deve ter-se atrasado, ou talvez tivesse dito ao Daniel que não viesse ter com ela hoje*» (Saldanha 2010a, 12). Este esquecimento poderia ter tido consequências desastrosas.

No que concerne à estrutura, o conto apresenta-se dividido graficamente em duas partes distintas. Esta divisão permite-nos conhecer e compreender a situação em que Daniel se encontra, assim como as condicionantes contextuais que o transformam em presa fácil para o predador sexual.

Na primeira parte, é feita a apresentação do protagonista, da conjuntura e do meio envolvente. Assim, ficamos a conhecer Daniel, um jovem adolescente ingénuo, crédulo, desatento e indefeso que espera pela mãe no local habitual das quartas-feiras. No entanto, muito depois da hora combinada, continua à espera da mãe, que tarda em chegar. Enquanto espera, Daniel compra castanhas ao vendedor que costuma estar nesse local. É possível concluir que o protagonista se encontra num local familiar, supostamente seguro. Para este sentimento de segurança concorre também a presença do vendedor de castanhas, figura típica das ruas do Porto no outono e a quem Daniel e a mãe tinham comprado castanhas na semana anterior: «*Do sítio do costume, onde se encontra todas as quartas-feiras com a mãe, o Daniel assiste ao espetáculo outonal com que, ao fundo da escadaria da igreja, o vendedor das castanhas tenta aliciar clientes. Como se o fumo perfumado que se espalha pelo ar cinzento não bastasse*» (Saldanha 2010a, 11). Todavia, podemos começar a vislumbrar alguns indícios de que esta situação, aparentemente calma, familiar e segura, anuncia alguns perigos. É feita uma referência ao «*ar cinzento*» (Saldanha 2010a, 11), que, por norma, remete para o aparecimento de uma tempestade ou algo trágico; seguindo-se a alusão ao tabuleiro de castanhas: «*O tabuleiro está cheio, mas não muito*

cheio. É um tabuleiro de damas para um só jogador» (Saldanha 2010a, 12), sugerindo o que se irá passar na segunda parte do conto. O jogo de damas é um jogo que pressupõe dois jogadores, porém, neste caso, apenas um deles parece estar em circunstâncias de jogar. Assim como o vendedor de castanhas é o único jogador com o seu tabuleiro e tenta aliciar os seus clientes, também o predador irá tentar aliciar Daniel, sendo o único jogador, pois Daniel, alheio às segundas intenções do seu interlocutor, limita-se a conversar com ele inocentemente.

Após comprar as castanhas, Daniel vai resguardar-se da chuva que, entretanto, começara a cair, para a paragem de autocarro. Daniel encosta o cone de castanhas ao peito, num claro instinto de proteção. Esta paragem fica mesmo «*em frente ao museu que, segundo Jaime, foi em tempos uma prisão*» (Saldanha 2010a, 12), alusão ao *Centro Português de Fotografia*, outrora *Cadeia da Relação*. Esta referência à prisão, local fechado, de onde não se pode sair, diversas vezes referida ao longo do texto, indicia, uma vez mais, que uma situação difícil, de encurralamento da criança está prestes a acontecer. Além disso, remete para o crime que está a ser perpetrado pelo adulto, procurando formas de aliciar a criança.

Na segunda parte do conto, é apresentada a tentativa de agressão sexual ao protagonista por parte do homem que se aproxima dele na paragem, Fonseca. Este segundo momento, mais precisamente a tentativa de aliciamento sexual, ocorre no período de tempo que Daniel demora a comer o cartucho de castanhas: «*Daniel começa a descascar a primeira castanha*» (Saldanha 2010a, 13); «*O Daniel mete a última castanha à boca*» (Saldanha 2010a, 17).

Quando começa a comer as castanhas, o protagonista é interpelado por um homem que se senta ao seu lado e começa a falar com ele. Inocentemente, Daniel vai conversando com o estranho, respondendo-lhe a todas as suas perguntas. Fonseca, o homem da paragem, aproveita-se da situação de fragilidade em que Daniel se encontra para o enganar e manipular, levando-o a aceder a acompanhá-lo a casa. Fonseca utiliza o pregão do vendedor de castanhas, «*Quentes e boas!*» (Saldanha 2010a, 13), figura conhecida e de confiança para Daniel, para se aproximar dele, rapidamente encetando uma conversa, em que o protagonista lhe conta aspetos da sua rotina e da sua vida, tornando-se muito fácil para o predador criar a situação de sedução. É de salientar a opção da autora de atribuir ao predador, não um nome próprio, que o individualize, mas apenas o sobrenome, Fonseca. Desta forma, alerta que qualquer indivíduo pode representar perigo, principalmente um estranho, aparentemente normal, que se acaba de conhecer numa paragem de autocarro.

Fonseca é um «*homem baixo e moreno*» (Saldanha 2010a, 13), simpático, inquiridor, com «*nariz de papagaio e um sorriso simpático, parecido com o do Jaime*» (Saldanha 2010a, 13). É de

assinalar que estas semelhanças com Jaime permitem retirar algumas ilações, por um lado, tendo em consideração a relação de Daniel com Jaime, estas semelhanças permitem ao protagonista uma predisposição para confiar / não desconfiar do desconhecido; por outro lado, tendo em consideração a relação de Jaime com a mãe de Daniel, podemos antever uma situação duvidosa, talvez perigosa. Paralelamente, é feita uma nova referência à prisão, relacionada com Jaime: «...o Daniel olha em frente para o grande edifício amarelo, da cor da mostarda que o Jaime gosta de pôr nos cachorros quentes» (Saldanha 2010a, 13).

Fonseca, com o seu ar confiável e simpático, começa a inquirir Daniel sobre os seus gostos e rotinas «Então – diz-lhe o homem –, tu de que mais gostas?» (Saldanha 2010a, 14), enquanto este, como foi já referido, ingenuamente, conta todos os aspetos da sua vida e suas rotinas: «Eu vou lá almoçar às quartas-feiras, às vezes. Nem sempre. Às vezes comemos naquele café da esquina, ali em baixo» (Saldanha 2010a, 14). Esta reação de Daniel também é reveladora da necessidade que a personagem parece ter de atenção, aqui manifestada através do interesse pelos seus hábitos e gostos. Fonseca fica extremamente satisfeito com o rumo que a conversa toma: «O homem está com uma expressão cada vez mais satisfeita. Lambe os cantos dos lábios, como o Rufo quando o Daniel balança um belo pedaço de fiambre no ar por cima da sua cabeça» (Saldanha 2010a, 14). Este comportamento é semelhante a um animal à caça e que se encontra prestes a caçar a sua presa. Concorrendo para esta imagem de animal predador, prestes a capturar a sua presa, observamos, também, Fonseca a aproximar-se lentamente de Daniel: «O homem aproxima-se de Daniel» (Saldanha 2010a, 15), «O Fonseca aproxima-se ainda mais do Daniel e cruza as pernas» (Saldanha 2010a, 16).

Fonseca oferece-se para levar Daniel ao *McDonald's* da Praça e a pagar-lhe algo para comer, explorando as carências que a personagem evidencia: «Se quiseres – diz o homem – leve-te a comer um hamburguer no *McDonald's* da Praça (...) Um hamburguer, e mais o que quiseres. Batatas fritas, um gelado. O que quiseres. Coca-Cola (...) O que quiseres, pá.» (Saldanha 2010a, 14). O protagonista, ingenuamente e sedento da atenção que está a receber por parte do estranho, considera a proposta: «Não vale a pena voltar já para a escola. A cantina deve estar fechada. E a aula de Educação Física é só às quatro horas» (Saldanha 2010a, 14).

Quando Daniel refere a sua paixão por carros, «Os olhos de Daniel iluminam-se como faróis. Adora carros, todos: utilitários e todo-o-terreno, desportivos ou familiares, novas versões e modelos clássicos» (Saldanha 2010a, 15,16), Fonseca encontra o mote para urdir uma história, de forma a poder aliciá-lo e manipulá-lo a acompanhá-lo a sua casa, dizendo que é proprietário de um *Audi* e de um *Porsche*: «Para mim – diz o Fonseca –, não há nada que chegue aos calcanhares

do Audi. O Audi tem outra raça. Eu tenho um RS 6 (...) Também tenho um Porsche» (Saldanha 2010a, 16). A curiosidade e o interesse de Daniel aumentam, fazendo-o cair na armadilha de Fonseca, que o convida a ir até casa dele ver os carros: «Então – diz o Fonseca –, acaba lá de comer as castanhas, que eu levo-te à minha casa para veres as máquinas» (Saldanha 2010a, 17). Está assim criada a situação de sedução, ao mesmo tempo que Daniel termina de comer as castanhas, «O Daniel mete a última castanha à boca» (Saldanha 2010a, 17), e, ainda cheio de curiosidade, começa a considerar alguns impedimentos para aceder ao convite: «Não pode faltar a Educação Física. Já tem duas faltas» (Saldanha 2010a, 17), no entanto, a sua curiosidade é mais forte. Neste momento, observamos fortes indícios de que esta é uma situação perigosa e dolosa, por um lado, quanto à veracidade das declarações de Fonseca, «O Fonseca acena com a cabeça de forma ambígua» (Saldanha 2010a, 17), por outro, é estabelecido mais um paralelo entre Jaime e Fonseca: «O Fonseca nunca traz o carro para a Baixa. Um inferno, o trânsito./ – O Jaime – diz o Daniel – também diz o mesmo. Ele vai de autocarro para o emprego. / – Esse teu amigo, ó pequeno – diz o Fonseca –, é que a sabe toda!» (Saldanha 2010a, 18).

No culminar de toda esta situação, Daniel acaba de comer as castanhas e, ao mesmo tempo, «junto ao museu que foi em tempos uma prisão, passa uma senhora de guarda-chuva aberto, mas já não chove» (Saldanha 2010a, 18). Quando Daniel está quase a cair na armadilha de Fonseca, a entrar numa situação da qual não terá saída, passa a senhora de guarda-chuva aberto, apesar de não chover, numa clara postura de proteção. A partir deste momento, a história muda de rumo.

Ao terminar de comer as castanhas, o protagonista repara num artigo, impresso no jornal que serviu para embrulhar as castanhas: «“Visão do Futuro” lê o Daniel na dobra do cartucho cheio de cascas de castanhas» (Saldanha 2010a, 18). No «Visão do Futuro» está anunciada uma demonstração de veículos todo-o-terreno para aquele mesmo dia às quinze horas. Quando se apercebe da data e hora da demonstração, Daniel esquece Fonseca e as suas promessas, começando a correr para chegar a tempo do evento: «Amanhã, amanhã é hoje» (Saldanha 2010a, 18). A presença deste artigo no ponto de viragem da narrativa aponta para uma previsão do que poderia acontecer a Daniel. Desta forma o protagonista, tal como o Daniel, da **Bíblia**, tem uma «Visão do Futuro» que passa pela exposição de todo-o-terreno e não pela visita a casa de Fonseca. Ao deixar Fonseca e ao afastar-se da antiga prisão para ir assistir ao evento de todo-o-terreno, Daniel consegue livrar-se de uma possível agressão sexual.

Quando o rumo da narrativa muda, e Daniel se desinteressa da história urdida por Fonseca, a atitude deste muda também, começando a demonstrar impaciência e a comportar-se

como um animal acochado: «*Então, ó Daniel? Vamos daí?*» (Saldanha 2010a, 18), «*Ó pá, olha que eu não tenho o dia todo*» (Saldanha 2010a, 18). Quando Daniel desata a correr para não perder a demonstração de todo-o-terreno, «*O Daniel dobra o cartucho, enfia-o no bolso do blusão e, com a mochila pendurada ao ombro, sem se despedir, desata a correr*» (Saldanha 2010a, 18), Fonseca desespera, «*Que é que foi? – berra o Fonseca. – Eu não te faço mal, ó pá! Ó Daniel! Anda cá, não fijas!*» (Saldanha 2010a, 19). É de referir a utilização do verbo «*berrar*», aproximando ainda mais Fonseca de um animal, corroborando o instinto predatório com que este abordou e conduziu a conversa com Daniel. Ao afirmar: «*Eu não te faço mal, ó pá! Ó Daniel! Anda cá, não fijas!*» (Saldanha 2010a, 19), a personagem deixa cair a máscara, ao sugerir que poderia fazer-lhe mal, algo que nunca foi equacionado por Daniel.

No decorrer da narrativa, a caracterização física e psicológica do protagonista é aparentemente vaga, cabendo ao leitor, a partir dos indícios apresentados na narrativa, inferir a caracterização da personagem, retirando as suas próprias conclusões acerca da mesma e das suas atitudes.

Similarmente, o espaço e o tempo em que decorre a narrativa são também limitados e concentrados, potenciando as tensões existentes e as suas evoluções. Da mesma forma, a predominância de diálogo e momentos de narração permitem que a ação flua rapidamente.

No que concerne ao espaço, a ação decorre entre o local onde se encontra o vendedor de castanhas e a paragem de autocarro em frente ao museu que foi outrora uma prisão: «*Do sítio do costume, (...) ao fundo da escadaria da igreja (...)*» (Saldanha 2010a, 11), «*...o Daniel sobe a rua e sentar-se num banco de uma paragem de autocarro em frente ao museu que, segundo o Jaime, foi em tempos uma prisão*» (Saldanha 2010a, 12).

Relativamente ao tempo, a ação ocorre numa quarta-feira de outono, por volta da hora de almoço: «*Do sítio do costume, onde se encontra todas as quartas-feiras com a mãe, o Daniel assiste ao espetáculo outonal...*» (Saldanha 2010a, 11). A organização do discurso é cronológica, com recurso a analepses, sob a forma de recordações ou comparações, que permitem uma melhor caracterização do protagonista, dos adultos que o rodeiam e do contexto que o levam a ser uma presa perfeita para um predador sexual: «*Na semana passada, depois de almoçarem ao balcão de um café na esquina, a mãe do Daniel comprou-lhe castanhas....*» (Saldanha 2010a, 11); «*Às vezes o Daniel não a ouve, pelo menos é do que se queixa a mãe*» (Saldanha 2010a, 12); «*O Jaime chegou a ter lá um tio-avô...*» (Saldanha 2010a, 12); «*Não pode faltar a Educação Física. Já tem duas faltas, uma para ir com a mãe ao médico e outra porque ela o fechou em casa*» (Saldanha 2010a, 17).

O narrador heterodiegético, com uma voz narrativa objetiva, abstém-se de julgamentos, moralismos ou tomadas de posição explícitas, deixando em aberto a avaliação do comportamento das personagens e a atribuição de responsabilidades. Para tal concorrem, por um lado, o registo acessível e coloquial, com diálogos vivos, que deixam espaço à reflexão, interrogam o leitor, permitindo-lhe que retire as suas próprias conclusões, ao preencher os espaços em branco deixados pelo universo ficcional. Por outro lado, o cariz aberto do final do conto afasta o leitor de conclusões definitivas, ficando a pairar a dúvida de que uma situação como a que Daniel viveu com Fonseca poder-se-á facilmente repetir, pois «*No final da história, nada parece ter mudado*» (Saldanha 2010, 9).

Uma das marcas características de Ana Saldanha é a forma aparentemente simples e descomplexada com que aborda, não só temáticas, como universos fraturantes e complexos. Desta forma, o leitor é motivado a refletir sobre o que lê, chegando essa reflexão a ser perturbadora. Vemos como um jovem adolescente, que vive à mercê das contradições da sua mãe, se vê envolvido numa situação que poderia ter adquirido contornos desastrosos. De facto, o atraso/esquecimento da mãe de Daniel poderia ter tido consequências perversas, não fosse a paixão do protagonista por carros. Esta paixão é indiciada logo aquando do primeiro contacto do leitor com o conto, no título «*Todo-o-terreno*», que é de facto o que protege Daniel da situação em que está prestes a envolver-se. Esta temática é violenta, mas a sua abordagem, neste conto, é de uma grande sensibilidade e utilidade. Todo o terreno é também uma imagem que parece adequar-se a Daniel, atendendo a que, por circunstâncias várias, teve de aprender a viver em contextos adversos, movimentando-se com naturalidade na rua, uma espécie de selva urbana, exposto a vários perigos.

Uma outra marca característica da autora, e talvez a que lhe granjeia mais popularidade, são os diálogos intertextuais que estabelece, não só com textos da literatura tradicional, mas principalmente com outros textos literários da sua autoria. Assim, é comum as personagens que cria transitarem de uns livros para os outros, numa original rede intertextual. No texto em análise, é relevante referir o caso do protagonista, que é recuperado em *Escrito na parede* (2005b). Nesta narrativa ficamos a conhecer as circunstâncias da vida de Daniel, assim como a sua relação com a mãe e a desta com Jaime, um homem casado. Daniel aparece também como personagem na narrativa *Dentro de mim* (2005a), compreendendo-se a forma como esta personagem se encontra entregue a si própria.

3.4. «NA TEIA»

O conto «Na teia» insere-se na coletânea *Todo-o-terreno e outro contos* (2010). Como foi referido anteriormente, este volume aborda um conjunto de temas atuais e fraturantes, salientando-se a falência da família, o assédio sexual e a pedofilia.

Esta pequena narrativa, de aproximadamente treze páginas, retrata uma jovem adolescente ingénua, só e vítima das contradições dos adultos, que é alvo de assédio sexual por parte de um conhecido, que atrai a jovem com o pretexto de lhe tirar o retrato e o enviar para a cidade, tentando abusar dela sexualmente.

A protagonista desta narrativa, Joana, é uma jovem ingénua, inocente, crédula, só, carente e desejosa de atenção, o que a torna facilmente manipulável, um pouco como acontece com Dulce, em *Para Maiores de Dezasseis* (2009). Não tem ninguém que a espere em casa ou que estranhe a sua ausência, ninguém que se preocupe com ela: «*Agora aqui a Joanita é que não tem pressa nenhuma. Não tem de que ter pressa. Não é vizinha?*» (Saldanha 2010b, 75), inclusive o avô de Margarida, a sua amiga, quando a vai buscar, apenas se preocupa com a sua neta, não dando atenção ao facto de Joana ficar sozinha, entregue à sua sorte, com um homem que, de acordo com os indícios, aparenta não ser de confiança: «*O avô de Margarida acena na direção do senhor Lousas. Nem olha para ele*» (Saldanha 2010b, 75).

Margarida é, por oposição a Joana, uma jovem responsável: «*Já é meio-dia. Tenho de ir para casa*» (Saldanha 2010b, 74) que, apesar de se encontrar sem os pais e a viver com os avós, é protegida por estes, de uma forma até um pouco rígida. É notória a admiração que Joana sente pela amiga e pela sua situação familiar: «*os pais dela – diz a Joana, importante no seu papel de vizinha do senhor Lousas e amiga de Margarida – estão no Canadá. Ela vive com os avós*» (Saldanha 2010b, 74), «*A minha amiga é meia estrangeira (...) A Margarida. Já viveu no Canadá*» (Saldanha 2010b, 76, 77).

Joana é, também, uma jovem despreparada para a realidade, para todos os perigos que existem atualmente, particularmente para uma adolescente de treze anos. Apesar de conhecer a «Fábula moderna», que alerta para os perigos da sedução e de agressão, e de relacionar as palavras do senhor Lousas com os primeiros versos da Fábula: «*Isto diz à mosca a aranha*» (Saldanha 2010b, 72), não consegue compreender que se encontra na mesma situação e cada vez se enreda mais na teia urdida pelo predador.

Joana gosta da atenção de que está a ser alvo por parte do senhor Lousas, nomeadamente quando recita a Fábula como se estivesse num recital formal: «*A Joana tosse e*

fixa o botão de madrepérola do colete do senhor Lousas. Depois, recita os versos, acompanhando-os com gestos expressivos» (Saldanha 2010b, 73). Joana sente-se à-vontade, importante e segura no papel de vizinha do senhor Lousas: *«É a vizinha, convidada a entrar no Estúdio Ideal sem cerimónias. Talvez lhe tire o retrato, como anda a prometer há que tempos. Ainda ontem falou nisso»* (Saldanha 2010b, 76). Quando corrige o senhor Lousas, sente receio de o desiludir e de que este lhe possa ralhar: *«A Joana trinca o lábio. O senhor Lousas é capaz de lhe ralhar. Devia ter dito: – Desculpe, senhor Lousas, mas eu acho que o Canadá é no estrangeiro, senhor Lousas»* (Saldanha 2010b, 76).

Joana sente-se ainda fascinada com os retratos expostos e pelas situações neles representadas, situações alegres que transmitem esperança e a memória de momentos felizes: *«Noivos e noivas; meninos e meninas vestidos a rigor para a Comunhão Solene, ajoelhados ou de pé, de mãos postas e com o pecado do orgulho a inchar-lhes as caras sorridentes; bebés nus, deitados de barriga para baixo em mantas sedosas ou aveludadas, três irmãs que parecem gémeas, mas são de idades diferentes; um menino vestido à cowboy e uma menina disfarçada de espanhola; uma senhora de idade, sentada numa poltrona, ao ar livre, com o resto da família de pé à sua volta em concha aberta»* (Saldanha 2010b, 77, 78). Podemos inferir que a protagonista tem a secreta convicção de que se o senhor Lousas lhe tirar o retrato, como prometeu, o mesmo lhe pode acontecer, ou seja, o seu momento feliz e repleto de esperança ficar registado e, por esse motivo, cristalizado para sempre. Desta forma, e apesar de todos os indícios de que a situação em que se encontra poderá ser perigosa, o desejo de que lhe seja tirado o retrato e de que um momento feliz seja eternizado é mais forte, uma vez que surge como forma aparentemente instantânea de superar a condição em que se encontra, vendo-lhe, assim, ser devolvida a felicidade ou, pelo menos, a esperança da felicidade que as imagens sugerem.

Ingénua e inocente, Joana sente uma falsa segurança por saber que não está longe de casa: *«São umas dez portas, doze ou treze no máximo, contando com as montras, até à casa de Joana»* (Saldanha 2010b, 76). Da mesma forma, acredita em tudo o que o predador lhe diz, mesmo quando começa a hesitar e a desconfiar de que a situação em que se encontra é estranha, cai na teia urdida pelo senhor Lousas: *«O senhor Lousas não vai acender a luz?»* (Saldanha 2010b, 80), *«É uma nova técnica. Às escuras. Nunca ouviste falar? Foi inventada por... por um senhor estrangeiro... olha, um alemão, um cineasta de Hollywood»* (Saldanha 2010b, 80); *«Está ali alguém? A ler? Ou a escrever?»* (Saldanha 2010b, 81), *«Ó Joanhinha, lá será algum rato»* (Saldanha 2010b, 81).

No que concerne à estrutura, a narrativa encontra-se dividida graficamente em quatro partes, cada uma delas representando uma etapa da construção da teia de aliciamento que conduz à situação de agressão sexual. Esta divisão permite-nos, ainda, conhecer e compreender a situação em que a protagonista se encontra, assim como as condicionantes contextuais que a transformam em presa fácil para o pedófilo.

Na primeira parte são-nos apresentadas as personagens, assim como a situação que propicia a tentativa de agressão sexual.

Esta primeira parte inicia-se com dois versos de uma Fábula Moderna: «*Venha cá, chegue-se perto!/ Não s'arrede, porque s'acanha?*» (Saldanha 2010b, 71), que servem de mote para o que se irá desenrolar ao longo da narrativa. A fábula, que é recitada na íntegra pela protagonista, é referida em paralelo com o desenrolar da ação, sendo estabelecida uma comparação entre a situação descrita na fábula e a situação vivida pela jovem adolescente. Joana estabelece um paralelismo entre o que o senhor Lousas disse para atrair as duas amigas ao Estúdio: «*Quereis entrar? Entrai filhas. Por que vos acanhais? Não vos arredéis*» (Saldanha 2010b, 72), com a fábula que aprendeu em criança: «*Isto disse à mosca a aranha*» (Saldanha 2010b, 72). Esta analogia funciona como um indício de que o senhor Lousas está a agir de forma predatória, como a aranha, e que a situação em que as jovens se encontram poderá ser uma armadilha. Desta forma, o leitor tem a perceção, desde o início, de que será criada uma situação de sedução, com o objetivo de enredar alguém, numa teia, de que dificilmente poderá sair.

Na fábula, a aranha começa por atrair a sua presa com palavras de aproximação e sedução: «*Venha cá, chegue-se perto!/ Não s'arrede, porque s'acanha/ Isto disse a mosca à aranha*» (Saldanha 2010b, 73), mostrando-se confiante: «*julgando o jantar já certo*» (Saldanha 2010b, 73), cativando a sua presa, oferecendo segurança: «*Há muito que ela oferece/ resguardo, conforto e cama/ a moscas sem mais guarida/ e outros insetos de vida/ agitada, de tragédia*» (Saldanha 2010b, 73). Note-se que a aranha não oferece abrigo a todos os insetos, mas àqueles com uma vida agitada, sem proteção, enfim, com uma vida de tragédia. Podemos identificar, neste momento da narrativa, mais uma analogia com a situação de Joana, jovem adolescente a quem falta o apoio e presença dos pais, à procura de quem repare nela e lhe dê alguma atenção. Refere-se também a quem, como a protagonista, está só e procura companhia, como as crianças dos retratos à entrada do estúdio. A aranha da fábula é, à semelhança do senhor Lousas, seletiva com as suas presas: «*Eu tenho a minha medida.../Cinco moscas cada dia/ que mosquitos dão azia*» (Saldanha 2010b, 73), assim como este pedófilo apenas procura crianças desprotegidas.

Esta fábula, segundo o senhor Lousas, uma «*Fábula moderna*» (Saldanha 2010b, 74), aborda o assunto da sedução e do assédio, tão característicos dos dias de hoje.

A ação inicia-se à entrada do Estúdio Ideal, quando as duas amigas, Joana e Margarida, contemplam o corredor cheio de retratos. Os vários retratos presentes na entrada do Estúdio parecem tentar comunicar com as duas amigas, exercendo nelas uma certa atração. Sobressaem, de imediato, dois retratos, de um menino e de uma menina, que parecem pedir a atenção de quem por ali passa: «*Olha para mim! – parece dizer a boquinha de cereja do primeiro retrato*» (Saldanha 2010b, 71), «*Para mim! Para mim! – suplica a menina de totós na parede em frente*» (Saldanha 2010b, 71), símbolos ou exemplos de meninos carentes de atenção, como a protagonista. No entanto, o retrato de um homem tenta sobrepor-se aos das crianças e ao seu pedido de atenção, procurando, com a sua voz de trombone, chamar a atenção para si: «*Para mim! Para mim é que tens de olhar!*» (Saldanha 2010b, 72).

O dono do Estúdio, o senhor Lousas, convida as jovens a entrarem. Este convite reveste-se desde logo de segundas intenções, uma vez que o predador recua para dentro da loja, forçando as jovens a entrarem, aliciando-as como a aranha fez à mosca: «*Quereis entrar? Entrai filhas. Porque vos acanhais? Não vos arredeis.*» (Saldanha 2010b, 72). Posteriormente, de forma compenetrada, Joana recita a fábula que aprendeu em criança e o senhor Lousas insiste em convidá-las a entrar, com o retrato do homem ainda a pedinchar atenção: «*O senhor Lousas encosta-se à parede onde o homem condecorado, por cima da sua cabeça, continua a pedinchar atenção*» (Saldanha 2010b, 74). As duas jovens começam por hesitar: «*Joana e a Margarida hesitam*» (Saldanha 2010b, 74) sendo, no entanto, atraídas pelos retratos: «*A Joana sobe o degrau da entrada da loja. – Quem era este senhor? – pergunta, avançando uns passos pelo corredor. – Parece um presidente ou um general*» (Saldanha 2010b, 74). Joana começa a enredar-se na teia urdida pelo predador, tal como a mosca na teia da aranha. Nesse momento, Margarida, que estava distraída, mas tem consciência das suas obrigações e responsabilidades, «*lembra-se de repente das horas. – Já é meio-dia. Tenho de ir para casa*» (Saldanha 2010b, 74). O predador aproveita a oportunidade e tenta ficar sozinho com a Joana, que aparenta ser a mais indefesa e desprotegida: «*Vai lá, então, deixa-me cá com a minha vizinha*» (Saldanha 2010b, 74). Note-se que o senhor Lousas refere-se, várias vezes, a Joana, como «*vizinha*» (Saldanha 2010b, 74), transmitindo-lhe uma sensação de segurança e proximidade, fazendo-a sentir-se importante, e até, fornecer informações sobre a família da amiga. Quando Margarida se prepara para sair da loja, Joana pretende segui-la: «*A Joana vira-se para sair*» (Saldanha 2010b, 74), sendo, no entanto, impedida pelo senhor Lousas, que diz: «*– Tu, pequena – o senhor Lousas aponta para a*

Margarida. – *Agora aqui a Joaquina é que não tem pressa nenhuma. Não tem de que ter pressa. Não é, vizinha?»* (Saldanha 2010b, 75). Por um lado, continua a tratá-la por «vizinha», dando-lhe uma falsa sensação de segurança; por outro lado, indicia que a Joana não tem em casa ninguém à sua espera, ninguém que dê pela sua falta, ao contrário do que acontece com a amiga.

Quando Margarida se prepara para ir embora, surge o seu avô, o senhor Valente, que estranhando o seu atraso, vai à sua procura. O avô de Margarida é apresentado como um homem velho e com aspeto descuidado: «*Quem chama Margarida é um homem velho. Está no passeio em frente, à porta do Bazar, de braços cruzados e chapéu tombado para trás. (...) Aquele homem velho, de barba por fazer, casaco engelhado e calças sujas?»* (Saldanha 2010b, 75). A descrição do senhor Valente é pouco simpática, apresentado com um aspeto descuidado, desmazelado, é o oposto do senhor Lousas, bem vestido e cuidado, mostrando-nos também que as aparências iludem.

O avô de Margarida não gosta que a neta converse ou esteja dentro da loja com o senhor Lousas, mostrando-se verdadeiramente desagradado e zangado com esta situação: «*Já à minha frente, menina. Em casa falamos»* (Saldanha 2010b, 75). O senhor Lousas ainda tenta explicar a situação «*Senhor Valente – diz o senhor Lousas –, estava aqui a conversar com estas pequenas....»* (Saldanha 2010b, 75), mas o senhor Valente não o ouve, desprezando-o: «*O avô da Margarida acena na direção do senhor Lousas. Nem olha para ele»* (Saldanha 2010b, 75). Deprendemos desta atitude que, para o senhor Valente, a Margarida fez algo de errado, falou com um estranho, talvez alguém que tenha mostrado anteriormente que representa perigo. No entanto, Margarida e o avô vão-se embora, deixando Joana abandonada à sua sorte, só com o senhor Lousas, reiterando a ideia de que esta jovem se encontra indefesa e abandonada.

Na segunda parte da narrativa, Joana fica a sós com o senhor Lousas. Nesta parte é apresentada a preparação do ardil que irá atrair a jovem, assim como o começo da tentativa de agressão sexual.

No início da segunda parte, o senhor Lousas tenta atrair Joana, tranquilizando-a: «*Entra, filha, entra, não te acanhes. Estás perto de casa»* (Saldanha 2010b, 76), sendo estabelecido novamente um paralelo com a fábula moderna apresentada no primeiro momento da narrativa, transmitindo-lhe uma sensação de segurança, o predador tenta atrair a jovem para a sua teia, tal como a aranha fez à mosca.

Joana sente-se importante pelo tratamento e atenção de que está a ser alvo: «*A Joana tagarela enquanto avança pelo corredor, seguida pelo senhor Lousas. É a vizinha, convidada a entrar no Estúdio Ideal sem cerimónias»* (Saldanha 2010b, 76). O senhor Lousas tenta seduzir

Joana de várias formas: promete que lhe tira o retrato «*Talvez o senhor Lousas lhe tire o retrato, como anda a prometer há que tempos. Ainda ontem falou nisso*» (Saldanha 2010b, 76); elogia-a, utiliza diminutivos, trata-a por «*filha*», «*Vou-te dizer uma coisa, Joaninha – diz o senhor Lousas enquanto remexe na gaveta do balcão (...) Joaninha, vou-te dizer uma coisa: se fosses estrangeira, ou vivesses em Lisboa, filha, a estas horas já estavas nos filmes. Em Hollywood. Em Itália. Nos Estudios da Cine Cità*» (Saldanha 2010b, 76).

Após muito procurar, o senhor Lousas encontra o que procura, «*uma chave grande e ferrugenta*» (Saldanha 2010b, 77), o que nos remete para algo velho, estragado, perigoso ou para um segredo que necessita de estar escondido, esta chave abrirá uma fechadura/segredo antigo e muito bem guardado, abrirá a porta para o desconhecido, para o perigo.

O senhor Lousas continua o aliciamento de Joana, com o retrato e a promessa de o enviar: «*Ah, pois. Mas a tua amiga já não é nenhuma criança. Agora tu, Joaninha! De filme. Queres que eu te tire o retrato, queres? E mandamos para...*» (Saldanha 2010b, 77). Explica-se, também, a preferência do senhor Lousas por Joana, que é ainda uma criança, muito bonita e fácil de enredar devido à sua idade, ingenuidade e desproteção.

Enquanto Joana observa os retratos que enfeitam as paredes do Estúdio e representam momentos felizes e esperançosos, o senhor Lousas vai certificar-se que se encontram sozinhos: «*Olha, espera aí que eu vou ver se a Alcina está lá em cima*» (Saldanha 2010b, 77). O facto de não se encontrarem sozinhos poderia ser um impedimento para o que pretende fazer, indiciando, igualmente, que o que ambiciona fazer com Joana se reveste de um carácter perigoso e ilícito.

Na terceira parte do conto, é notória uma mudança de atitude por parte do senhor Lousas que, para concretizar os seus propósitos, mais concretamente a agressão sexual, tenta encurralar Joana.

Quando o senhor Lousas regressa da parte de cima da loja, assusta Joana que não o sentiu a chegar. O predador aparece de surpresa, silencioso, como um animal à caça, à espera de surpreender a sua presa e apanhá-la desprevenida: «*A Joana sobressalta-se. Como é que não ouviu o senhor Lousas a regressar lá de cima? Ele agora está de pantufas, devem ser de sola de borracha*» (Saldanha 2010b, 78).

O senhor Lousas é retratado como um homem de idade avançada: «*O senhor Lousas sorri e pousa a sua mão roxa – os dedos parecem salsichas inchadas, quase a rebentar*» (Saldanha 2010b, 72), «*as pontas do bigode grisalho*» (Saldanha 2010b, 73), «*Agora já não, que isto a vida põe-nos prosaicos*» (Saldanha 2010b, 73), «*Ah!Ah!Ah! – respira depressa, por causa do esforço*» (Saldanha 2010b, 79), bem vestido e de aspeto cuidado: «*A Joana tosse e fixa o botão de*

madrepérola do colete do senhor Lousas» (Saldanha 2010b, 73), que, apesar de ser uma figura que inspira confiança e segurança, o Estúdio Ideal pertence à sua família há gerações: «*Estes são os retratos mais antigos – diz o senhor Lousas –, tirados no tempo do meu avô, o célebre Lousas dos Retratos»* (Saldanha 2010b, 72), se aproveita da fragilidade de Joana para a manipular e enganar, levando-a a segui-lo para os locais mais recônditos do Estúdio, a fim de abusar dela sexualmente.

À medida que a narrativa avança, podemos comprovar como, cada vez mais, o senhor Lousas adquire a postura de predador. Assim, é estabelecido um paralelo entre a aranha, o predador da fábula moderna, recitada por Joana, e o senhor Lousas que, ao longo da narrativa, tece a sua teia, de mentiras e intrigas, e enreda a protagonista. Note-se, também, o próprio significado do nome do predador, uma lousa é uma lájea que serve de armadilha para pássaros. À semelhança dos predadores, mais especificamente da aranha, o senhor Lousas começa a tecer a sua teia e a enredar a sua presa: num primeiro momento, atrai a presa; seguidamente procura seduzi-la e oferecer-lhe, aparentemente, segurança. Mostra-se cauteloso, com receio de ser apanhado, surpreende Joana, calçando umas pantufas, silencioso como um animal à caça, à espera de apanhar a sua presa desprevenida.

O senhor Lousas, ao aperceber-se do interesse de Joana pelos retratos expostos, pergunta-lhe se conhece as pessoas retratadas, referindo que tem, no Estúdio, todas as «*boas famílias do concelho»* (Saldanha 2010b, 78). Tenta, desta forma, uma vez mais, transmitir uma ideia de segurança e normalidade. Esta situação sugere, também, que esta sedução e tentativa de abuso poderá ter acontecido também com as pessoas dos retratos «*Ainda era novito, ainda era rapaz»* (Saldanha 2010b, 78).

Neste momento da narrativa, o predador começa a cercar a sua presa: «*Ó Joaninha, desta é que tu não me escapas. Desta é que te tiro um retrato de categoria. Artístico. Está bem?»* (Saldanha 2010b, 78). Joana está já numa situação da qual não tem escapatória. O senhor Lousas acena-lhe novamente com «*a chave grande e ferrugenta»* (Saldanha 2010b, 78), que abre a porta para o desconhecido. Esta chave guarda o «*equipamento especial»* (Saldanha 2010b, 78), segundo o senhor Lousas, pois o que este pretende fazer a Joana não é nada convencional. Para tal, precisa de privacidade: «*vou só ali fechar a porta da rua»* (Saldanha 2010b, 78), desculpando-se «*Assim como assim, hoje não está dia para fotos»* (Saldanha 2010b, 78), pelo menos das convencionais, ilustrando, novamente, que a sua intenção não é, de facto, tirar a Joana um retrato normal.

Ao fechar a porta e ao cerrar as portadas de madeira, o predador torna o ambiente escuro, «*como se o fim do dia tivesse chegado»* (Saldanha 2010b, 79), anunciando algo de aziago,

já que as trevas são sempre prenúncio de acontecimentos nefastos e trágicos. Joana segue o senhor Lousas para os locais escondidos do Estúdio, pois, segundo este, os retratos especiais têm de ser tirados noutra local – local afastado, que se encontra bem fechado e que não é utilizado muitas vezes: *«Atravessam o pátio coberto das traseiras e o senhor Lousas baixa-se para soltar as trancas da porta. Depois, mete a chave na fechadura e roda. A porta está perra e ele tem de apoiar o ombro com toda a força e empurrar»* (Saldanha 2010b, 79). Continua a prometer e a iludir Joana com a promessa do retrato: *«De filme, Joaninha! Vais ver. Agora para a fotografia ser mais artística, vais tirar o casaco e a bata»* (Saldanha 2010b, 79), *«De bata, não ficava bem – diz, um pouco ofegante. – Não parecia de filme. Quem é que já ouviu falar de uma artista de filmes de bata do liceu?»* (Saldanha 2010b, 79). O senhor Lousas está extremamente feliz com a situação que criou, quase a apanhar a presa na teia que enredou. A idade avançada do predador é aqui sublinhada, pois o esforço e tamanha emoção são demais para alguém da sua idade: *«O senhor Lousas está divertido. Sorri muito, dá até uma gargalhada que se transforma num ataque de tosse»* (Saldanha 2010b, 79).

Neste momento podemos verificar que Joana está já enredada na teia urdida pelo predador, concordando com o que este diz, dando-se o primeiro contacto físico: *«O senhor Lousas não encontra o interruptor e roça-se contra a Joana. Passa-lhe o braço direito pelo ombro»* (Saldanha 2010b, 80), tentando sempre acalmá-la e fazê-la sentir-se segura: *«Não tens medo, pois não, querida?»* (Saldanha 2010b, 80), denunciando que esta não é uma situação regular, que algo de errado poderá vir a acontecer, que as suas intenções não são as melhores. Apesar de não mostrar medo, Joana tenta libertar-se: *«Com um encolher de ombros e um movimento para a esquerda, a Joana liberta-se do braço pesado do senhor Lousas»* (Saldanha 2010b, 80), começando a questionar as atitudes do predador: *«O senhor Lousas não vai acender a luz?»* (Saldanha 2010b, 80). Este continua a mentir para a persuadir: *«Então tu não sabias – segreda o senhor Lousas – que as melhores fotografias se tiram às escuras?»* (Saldanha 2010b, 80), *«É uma nova técnica. Às escuras. Nunca ouviste falar? Foi inventada por... por um senhor estrangeiro... olha, um alemão, um cineasta de Hollywood. Tira então a bata, filha»* (Saldanha 2010b, 80).

Joana começa a sentir-se desconfortável: *«O ar está frio e húmido nesta arrecadação sem janelas»* (Saldanha 2010b, 80), desconfiando que haja mais alguém na arrecadação: *«O que é aquilo, senhor Lousas? – pergunta Joana e volta a apertar o primeiro botão da bata. – Está ali alguém? A ler? Ou a escrever?»* (Saldanha 2010b, 80). Joana começa a hesitar e a evidenciar desconfiança, o que irrita o senhor Lousas, que receia ser descoberto, se não se despachar: *«O quê? Olha que eu não tenho o dia todo. Olha que a Alcina está aqui, está a chegar»* (Saldanha

2010b, 81) e, para a tranquilizar, diz-lhe que o barulho que ouve poderá ser de um rato, animal que simboliza sentimentos de dúvida, culpa, decepção ou constrangimento, personificando os sentimentos de Joana face à situação em que se encontra e precipitando a sua fuga para a entrada do corredor do Estúdio. Joana sente-se, então, mais segura: «*Lá ao fundo, o Estúdio, a loja, a porta da rua...*» (Saldanha 2010b, 81), serenando quando vê algo conhecido, que lhe possa permitir o escape. O senhor Lousas ignora o medo de Joana, ridicularizando-o: «*Medo de ratos! Medo de ratos! Mariquinhas!*» (Saldanha 2010b, 81), «*Com uma risada e um aceno, o senhor Lousas despede aquela fraqueza da Joana*» (Saldanha 2010b, 81).

Quando Joana começa a hesitar e a desconfiar da situação em que se encontra, o senhor Lousas muda de atitude, começando a mostrar alguma impaciência e a agir como um animal acossado, deixando cair, ainda que só parcialmente, a máscara de gentileza que usou no processo de «sedução»: «*O quê? Olha que eu não tenho o dia todo. Olha que a Alcina está aqui, está a chegar*» (Saldanha 2010b, 81).

No momento em que o predador se prepara para perpetrar a agressão sexual, são interrompidos por alguém a bater à porta do Estúdio. Nesse momento, Joana exprime o seu desejo de se ir embora: «*Eu não sei... Eu vou-me embora, está bem? Senhor Lousas?*» (Saldanha 2010b, 82). Joana está desconfortável, cheia de dúvidas. Esta atitude de Joana não agrada, porém, ao predador: «*Anda cá, não fujas – diz ele*» (Saldanha 2010b, 82), que encurrala a jovem, adotando uma atitude mais agressiva: «*Anda lá, não te faças de novas! O melhor é fazermos de conta que não está ninguém. Chega cá! – o senhor Lousas sorri, passa um dedo pelo bigode. Não te arredes, filha!*» (Saldanha 2010b, 82). Com mais uma referência à fábula moderna, verdadeiro leit motiv do conto, constatamos que a presa está prestes a ser apanhada pelo predador. Então, Joana começa a ter noção da situação em que se encontra: «*Não seria melhor ir abrir a porta? (...) É que, se não, as pessoas podem julgar que não está aqui ninguém*» (Saldanha 2010b, 82), sendo, no entanto, tarde de mais, está já completamente enredada na teia: «*Deixa-os julgar. Anda cá, minha beleza. Anda cá, que aqui ninguém nos ouve*» (Saldanha 2010b, 82). Neste momento, o senhor Lousas perde toda a sua atitude de sedução, lançando-se para a presa, pronto a consumir o seu ataque, mostrando-lhe como ela está encurralada e sem qualquer hipótese de fuga, concorrendo para a imagem do predador que cerca a sua presa, comportando-se tal como a aranha da fábula.

Na quarta e última parte do conto, que se inicia com uma prolepse, podemos inferir o que aconteceu entre o senhor Lousas e a Joana no espaço de tempo que não foi narrado: a consumação da agressão sexual. Esta é, no entanto, interrompida por uma cliente que

insistentemente tenta falar com o senhor Lousas, que se mostra extremamente aborrecido com a interrupção: «*Isto não é nenhum portão de quinta – diz o senhor Lousas à cliente*» (Saldanha 2010b, 82).

A cliente tem um papel providencial na interrupção da agressão sexual. Tem grande interesse em falar com o senhor Lousas, daí insistir: «*Ela explica que veio há dez minutos, que se fartou de bater à porta*» (Saldanha 2010b, 82), «*Eu fui telefonar-lhe – diz a cliente*» (Saldanha 2010b, 83), «*Eu telefonei-lhe. Podia estar lá para cima*» (Saldanha 2010b, 83), desconfiando da situação com que se depara: «*Não me ouviu? Não me ouviu da primeira vez?*» (Saldanha 2010b, 82). Face à desconfiança da cliente, o senhor Lousas mostra uma atitude cúmplice para com Joana: «*O senhor Lousas pisca o olho à Joana*» (Saldanha 2010b, 83), «*Não ouvimos nada – o senhor Lousas volta a piscar o olho à Joana –, pois não, Joaninha?*» (Saldanha 2010b, 83), ilustrando que ambos partilham um segredo e que Joana não contará nada do que aconteceu, devido à natureza da situação, o que aconteceu na arrecadação não deveria ser contado a ninguém. Ao ser tomada como cúmplice do ilícito, Joana fica prisioneira do segredo. O senhor Lousas procura essa convivência e o silêncio da rapariga que resulta do seu grau de culpabilidade.

A cliente é descrita como «*uma rapariga nova, de calças à boca de sino e camisolão grosso, demasiado quente para a época. É talvez por isso que está tão corada*» (Saldanha 2010b, 83). A roupa da rapariga é inapropriada para a época, assim como a situação que presencia: «*A cliente olha para Joana, que está a dar o laço no cinto da bata*» (Saldanha 2010b, 83). Joana fica constrangida com o olhar da cliente, mostrando-se comprometida, sabe que fez algo de errado, sentido necessidade de se explicar: «*Eu vou já para casa – diz a Joana. – Eu queria ir para casa... Eu não fiz mal nenhum*» (Saldanha 2010b, 83).

Joana, depois de muito lutar pelo equilíbrio entre a razão, todos os indícios mostravam-lhe que a situação em que se encontrava não era convencional, e o coração, vontade de ser alvo da atenção do senhor Lousas, que este lhe tirasse o retrato, compreende a situação que viveu, amadurecendo, ficando, no entanto, com sentimentos de culpa, decepção e constrangimento: «*Eu não fiz mal nenhum*» (Saldanha 2010b, 83).

No decorrer da narrativa, a caracterização física e psicológica da protagonista é aparentemente escassa e vaga, sendo o leitor que, a partir de todos os sinais apresentados ao longo da narrativa, traça a caracterização da personagem, retirando as suas próprias ilações acerca da mesma e das suas atitudes.

No respeitante ao espaço, a ação decorre no Estúdio Ideal, um estúdio de fotografia, localizado no andar de baixo da residência do proprietário, entre a entrada da loja: «*A entrada da*

loja é um corredor comprido, uma galeria de retratos emoldurados» (Saldanha 2010b, 71), e uma arrecadação ao fundo do pátio: *«Atravessam o pátio coberto das traseiras e o senhor Lousas baixa-se para soltar as trancas da porta»* (Saldanha 2010b, 79), *«O ar está frio e húmido nesta arrecadação sem janelas»* (Saldanha 2010b, 80). Ao longo da narrativa e em paralelo com o desenrolar da tentativa de agressão sexual, podemos constatar o afunilamento do espaço: *«A Joana sobe o degrau da entrada na loja»* (Saldanha 2010b, 74), *«A Joana tagarela enquanto avança pelo corredor»* (Saldanha 2010b, 76), *«A sala ao fundo do corredor, com a luz elétrica acesa e o espelho grande onde os clientes se penteiam uma última vez, parece uma sala de estar cheia de retratos. A Joana segue o senhor Lousas. Passam por uma porta ao lado direito, escondida por um cortinado de veludo verde musgo, mas não param»* (Saldanha 2010b, 79), *«Atravessam o pátio coberto das traseiras e o senhor Lousas baixa-se para soltar as trancas da porta. Depois, mete a chave na fechadura e roda. A porta está perra e ele tem de apoiar o ombro com toda a força e empurrar»* (Saldanha 2010b, 79). Este afunilamento do espaço contribui para o acentuar da tensão existente. Note-se, também, o nome do estúdio de fotografia, *«ideal»*, algo que existe na imaginação, quimérico, perfeito, concorrendo, também, para esta ideia, os retratos que se encontram expostos, que remetem para situações felizes, momentos perfeitos, captados pela lente do fotógrafo.

O Estúdio Ideal situa-se numa vila, uma localidade pequena, em que todos se conhecem, todos são vizinhos: *«... importante no papel de vizinha do senhor Lousas e amiga da Margarida»* (Saldanha 2010b, 74), *«Pois é, tu és dos Valentos do cimo da vila, não és?»* (Saldanha 2010b, 74), *«Entra, filha, entra, não te acanhes. Estás perto de casa. São umas dez portas, doze ou treze no máximo, contando com as montras, até à casa da Joana»* (Saldanha 2010b, 76). São feitas também várias referências ao estrangeiro e a Lisboa: *«...se fosses estrangeira, ou vivesses em Lisboa, filha, a estas horas já estavas nos filmes. Em Hollywood. Em Itália. Nos Estúdios da Cine Città»* (Saldanha 2010b, 76), *«A minha amiga é meia estrangeira»* (Saldanha 2010b, 76). Não só o estrangeiro, como a grande cidade representam uma vida diferente, o sonho e a sua concretização, a modernidade e possibilidade de escape, por oposição à vida vivida na vila, de pacatez e tradição.

Relativamente ao tempo, a ação ocorre por volta da hora do almoço: *«Já é meio dia. Tenho de ir para casa»* (Saldanha 2010b, 74). A organização do discurso segue a ordem cronológica, com recurso, no momento final da narrativa, a uma prolepse: *«Ela explica que veio há dez minutos, que se fartou de bater à porta»* (Saldanha 2010b, 82), e a uma elipse, que permitem, por um lado, um avanço na narrativa e, por outro, constituem um espaço em branco

suscetível de levantar algumas dúvidas. Cabe ao leitor preencher este espaço em branco. A presença desta elipse na narrativa cria a dúvida sobre até que ponto foi perpetrada a agressão sexual. A resolução desta dúvida fica ao critério do leitor que, a partir de todos os indícios fornecidos ao longo do conto, tira as suas próprias conclusões, preenchendo o espaço deixado em branco.

O narrador heterodiegético, com uma voz narrativa objetiva, renuncia a moralismos, julgamentos ou tomadas de posição explícitas, deixando ao leitor a liberdade para a avaliação do comportamento das personagens e a atribuição de responsabilidades. Para tal contribui, por um lado, o registo coloquial e acessível, com diálogos vivos, que permite a reflexão e interroga o leitor, permitindo-lhe que reflita e tire as suas próprias conclusões. Por outro lado, o cariz aberto do final da narrativa afasta de conclusões definitivas.

Como foi já referido, uma das marcas características de Ana Saldanha é a forma aparentemente despretensiosa e descomplexada com que trata não só temáticas como universos fraturantes e complexos. Assim, o leitor é fortemente motivado a refletir sobre o que lê, chegando essa reflexão a ser perturbadora. Vemos como uma jovem adolescente, que vive à mercê das contradições dos adultos e sedenta de atenção, se vê envolvida numa situação da qual não consegue sair. De facto, tal como aconteceu com a mosca da fábula moderna, Joana é cercada por todos os lados, envolvendo-se cada vez mais na teia urdida pelo predador, até se encontrar encurralada numa situação de difícil fuga. Esta situação de encurralamento é indiciada logo aquando do primeiro contacto do leitor com o conto, quer pelo título «*A teia*», quer pelos versos que o iniciam e que servem de mote ao desenrolar da narrativa. Esta temática é violenta, mas a sua abordagem, neste conto, é de uma grande sensibilidade e utilidade.

CONCLUSÕES

A presente dissertação pretendeu analisar as diferentes representações da sexualidade na obra literária para jovens de Ana Saldanha, enquadrada à luz da literatura infantojuvenil.

A pesquisa bibliográfica para a elaboração da dissertação focalizou-se, num primeiro momento, em obras relacionadas com a definição de literatura infantojuvenil, assim como na definição das suas fronteiras. Num segundo momento, foi analisada bibliografia relativa à autora em estudo, de modo a permitir a caracterização da sua obra e os seus eixos ideotemáticos. Concluímos que a autora se tem mostrado muito eclética no que concerne à sua produção literária, alternando entre a novela, o romance e o conto para jovens e ainda a narrativa breve em formato de álbum, tendo-se tornado, nas palavras de Maria Natividade Pires e José António Gomes numa «*das principais escritoras portuguesas no domínio da literatura para adolescentes*» (Gomes et al. 2011, s/p). De facto, a autora consegue uma grande aceitação por parte do seu público-alvo, como é constatável não só pelas frequentes visitas que realiza a bibliotecas e a escolas, assim como pela presença assídua em blogues que tratam de literatura infantojuvenil. Para tal sucesso entre os jovens concorrem não só a sua mestria na construção de personagens, com imenso realismo, e assim facilmente reconhecíveis pelo leitor preferencial, como a construção de diálogos verosímeis, vivos e ágeis, recorrendo a estruturas da oralidade e expressões próprias da idade. Sentindo o pulso da juventude para quem escreve, Ana Saldanha tem também progressivamente alargado o leque temático dos seus livros, de forma a acompanhar as principais problemáticas e tensões sentidas atualmente pelo seu recetor preferencial, afastando-se da globalidade do que é escrito atualmente para jovens, ou seja, de histórias de mistério e aventura que se caracterizam pela previsibilidade, conferindo, desta forma, verosimilhança às narrativas que funcionam como elo de ligação ao real, uma vez que se aproximam do quotidiano situacional do leitor preferencial.

A leitura analítica incidiu sobre as narrativas da autora que abordam a temática da sexualidade juvenil e as suas problemáticas, com o objetivo de estudar como as mesmas contribuem para a construção da identidade sexual do potencial recetor juvenil. Foram analisadas as obras da autora até 2011 e selecionadas as que permitem uma exploração mais abrangente desta temática, de uma forma mais clara e aberta.

No que diz respeito à abordagem da sexualidade, a autora trabalha-a, nas obras analisadas, de uma forma mais clara e abrangente do que tinha feito em narrativas anteriores. É de salientar que, já previamente, esta temática foi abordada, ainda que de uma forma incipiente, como *Em Escrito na parede* (2005b), em que se insinuam cenas carregadas de erotismo entre

Beatriz e Jaime (Saldanha 2005b, 91) ou cenas de intimidade entre ambos são claramente explicitadas (Saldanha 2005b, 136). Já em *Dentro de mim* (2005a), são apresentados tópicos extremamente atuais e que espelham o mundo em que vivemos: o namoro de uma adolescente, a ansiedade provocada por uns enjoo matinais e promete-se a temática da gravidez na adolescência e a desatenção dos pais que não se aperceberam do que se passava com a jovem protagonista.

Ao longo da leitura analítica, verificamos que Ana Saldanha textualiza temáticas prementes, de uma forma mais ou menos subtil, como a sexualidade, o divórcio, o adultério, os malefícios do tabaco, a homossexualidade, a violência juvenil, a pedofilia, a delinquência urbana, a periculosidade da vida nas grandes cidades, a onnipresença da cibernética e das telecomunicações, a ecologia, a obesidade, o culto da aparência, a perda da virgindade, entre muitos outros. Como foi já referido, uma das marcas características de Ana Saldanha é a forma aparentemente despreziosa e descomplexada com que trata não só temáticas como universos fraturantes e complexos. Com efeito, através das situações vivenciadas pelos protagonistas, o leitor é confrontado com inúmeros problemas e inquietações que constituem uma preocupação constante na sociedade contemporânea, onde se assume como emergente a apologia e a defesa de valores aparentemente adormecidos. Assim, o leitor é fortemente motivado a refletir sobre o que lê, chegando essa reflexão a ser perturbadora, ajudando-o a formar-se enquanto cidadão consciente e responsável do seu papel na sociedade e enquanto membro interveniente, crítico e ativo.

Nas narrativas analisadas contactamos com protagonistas adolescentes que são vítimas de agressão sexual. Estes adolescentes, embora cada um deles com as suas especificidades, encontram-se à mercê das contradições dos adultos, de famílias em falência, que deles deveriam cuidar, mas que, pelas suas atitudes, frequentemente os colocam em risco.

No decorrer das narrativas, a caracterização direta, física e psicológica, dos protagonistas é aparentemente vaga, cabendo ao leitor, a partir dos indícios apresentados na narrativa, inferir a caracterização das personagens, de forma indireta, retirando as suas próprias conclusões acerca das mesmas e das suas atitudes. Desta forma, podemos caracterizar estes adolescentes como ingénuos, carentes de atenção e despreparados para os perigos que a sociedade, que os deveria proteger, lhes coloca. Dulce, *Para maiores de dezasseis* (2009), vítima do divórcio conturbado dos pais, afetivamente negligenciada, sob uma aparente capa de segurança e à-vontade, revela-se uma adolescente carente, insegura e facilmente manipulável, colocando-se, assim, numa situação de perigo como forma de suprir essas carências. Similarmente, Daniel, *«Todo-o-terreno»* (2010a),

é caracterizado como vítima do contexto social e económico, das contradições da sua mãe e de uma família em falência, habituado a viver o dia a dia, sozinho, infeliz, indefeso e ingénuo, acaba por manter uma conversa com um desconhecido que lhe dá atenção, fornecendo diversas informações sobre a sua vida e quase caindo no arдил urdido por este tornando-se vítima de uma tentativa de agressão sexual. Também Joana, «*Na teia*» (2010b), é uma jovem vítima das contradições dos adultos, crédula, ingénua, inocente, só e infeliz, o que a torna facilmente manipulável e vítima, também ela, de uma tentativa de agressão sexual. Apenas Sofia, ***O gorro vermelho*** (2002), é caracterizada como uma jovem proveniente de um ambiente familiar estruturado, sendo a sua teimosia e ingenuidade que a conduzem duplamente ao perigo, pois torna-se vítima de uma tentativa brutal de agressão sexual por parte de um desconhecido e também por parte de um conhecido, salientando-se, neste caso, a incapacidade da família de Sofia e da própria de compreenderem a proximidade do perigo e que este se encontra latente e poderá surgir de onde menos se espera.

Os universos familiares perspetivados nas narrativas analisadas espelham, à exceção da família de Sofia, ***O gorro vermelho*** (2002), relações afetivas e/ou de tensão entre pais e filhos, situações de solidão, de abandono familiar e/ou de negligência. Esta representação de universos familiares mergulhados em problemas e contradições faz emergir a necessidade e a defesa de valores como a harmonia familiar, respeito mútuo, amizade, união, necessidade de comunicação familiar, partilha de ideias e de afetos. A autora sensibiliza para a urgência de os jovens se sentirem seguros no seio da família, alertando para a falta de diálogo, para a ausência de partilha comunitária entre os membros de uma família, o que poderá acarretar situações de orfandade afetiva, de solidão, entre outros. A autora brinda-nos com uma visão multifacetada da realidade, que advém de um espantoso poder de observação das relações afetivas e sociais nas suas múltiplas formas.

Nas narrativas analisadas, o perigo surge quer sob a forma de agressores conhecidos, quer sob a de desconhecidos. Os «vilões» destas narrativas são apresentados como hábeis manipuladores que, aproveitando-se das fragilidades dos protagonistas, nomeadamente da sua sede de atenção e da sua ingenuidade, os manipulam, urdindo uma teia de sedução e, à semelhança de um animal, os cercam e acossam.

É de salientar as dicotomias humano/animal, racionalidade/irracionalidade que se nos apresentam nas narrativas analisadas. Desta forma, os animais são-nos apresentados humanizados, veja-se a título de exemplo Lola e Jacó (Saldanha 2009), Farrusco (Saldanha 2002) ou Rufo (Saldanha 2010a) e os homens animalizados. Os vilões das narrativas analisadas

apresentam características físicas e psicológicas que os aproximam dos animais, mais precisamente a predadores: Em *O gorro vermelho* (2002) o vizinho da protagonista, senhor Guará, apresenta características físicas e comportamentais que o associam a um lobo (Saldanha 2002, 12,25,26,92,94); também o desconhecido homem do parque apresenta características semelhantes (Saldanha 2002, 68,71,72,73,88,85). Em *Para maiores de dezasseis* (2009), Eddie apresenta-se como um lobo em pele de cordeiro, aproveitando-se das fragilidades afetivas de Dulce para a levar a fazer o que ele quer, demonstra ainda dificuldade em controlar os seus impulsos (Saldanha 2009, 139,140,167). Em «*Todo-o-terreno*» (Saldanha 2010a), Fonseca aproveita-se da fragilidade em que Daniel se encontra para o enganar e manipular, levando-o a aceder a acompanhá-lo a casa. O homem desconhecido da paragem comporta-se igualmente como um animal à caça, cercando a sua presa (Saldanha 2010a, 14,15), começando a comportar-se como um animal acochado quando o rumo da narrativa se altera e Daniel se desinteressa por Fonseca e pela história urdida por este (Saldanha 2010a, 18,19). Em «*Na teia*» (Saldanha 2010b), o senhor Lousas, conhecido da protagonista, é também retratado com características semelhantes à de um animal, pela forma como seduz e encurrala Joana. É estabelecido um paralelo entre a aranha, o predador da fábula moderna, recitada por Joana no início da narrativa, e o senhor Lousas que, ao longo da narrativa, tece a sua teia, de mentiras e intriga, e enreda a protagonista (Saldanha 2010b, 72, 76, 77, 79, 80). Consideramos que esta opção da autora se prende com o facto de pretender demonstrar que o perigo está latente e onde menos se espera e que os predadores se munirão de todas as armas para atingirem os seus objetivos, ilustrando também a incapacidade destes homens, pedófilos, efebófilos e agressores sexuais, à semelhança dos animais a que são comparados, em controlar os seus impulsos, agindo permanentemente como se estivessem à caça para sobreviverem.

O espaço e o tempo em que decorrem estas narrativas são limitados e concentrados, favorecendo as tensões existentes e o seu desenvolvimento. Similarmente, o predomínio de diálogos e de momentos de narração permitem que a ação flua velozmente. Para tal contribui, por um lado, o registo coloquial e acessível, com diálogos vivos, que permitem a reflexão e interrogam o leitor, permitindo-lhe que reflita e tire as suas próprias conclusões ao preencher os espaços em branco deixados pelo universo ficcional. Por outro lado, o cariz aberto dos finais das narrativas afasta de conclusões definitivas.

Relativamente ao espaço, a ação decorre na grande cidade, cenário de «*Todo-o-terreno*» (2010) e *O gorro vermelho* (2002), referido ainda em *Para maiores de dezasseis* (2009). O espaço urbano é visto como um polo de atração e de procura de melhores condições de vida, sendo

assim um espaço privilegiado. A cidade está repleta de personagens, um microcosmo facilmente reconhecível pela entidade leitora. O espaço rural, apesar de bastante valorizado, aparece como local de permanência temporária, nomeadamente nas férias, como verificamos em ***Para maiores de dezasseis*** (2009).

Nas narrativas selecionadas verificamos que a organização do discurso é sequencial e segue a ordem cronológica, ainda que haja frequentemente recurso a analepses, prolepses e elipses, funcionando como um jogo incitador de uma maior cooperação interpretativa por parte do leitor, obrigando-o à captação das alterações efetuadas ao nível da ordem temporal. Na verdade, esta forma de organização do discurso exige uma maior intervenção por parte do recetor que passa, também, pela deteção de elipses e de resumos. As elipses imprimem à narrativa um maior dinamismo, uma maior velocidade, visto que são suprimidos alguns momentos temporais, passíveis de serem apreendidos em função de todo o contexto diegético envolvente, exigindo que o leitor se desprenda de um papel passivo para assumir uma faceta dinâmica e cooperante na concretização dos múltiplos sentidos que o texto sugere. Todas estas estratégias de organização da narrativa colaboram na criação de um ritmo veloz, impondo ao leitor um enorme esforço de inferência, tecendo a intriga a partir de vários fios condutores, mas prendendo-o ao desenrolar da história e aos segredos e mistérios que envolvem as vidas das personagens.

O narrador predominantemente heterodiegético, com uma voz narrativa objetiva, rejeita moralismos, julgamentos ou tomadas de posição explícitas, deixando ao leitor a liberdade para a avaliação do comportamento das personagens e a atribuição de responsabilidades. Desta forma, motiva o leitor para o preenchimento dos espaços em branco criados pela teia textual, deixando lugar à reflexão, ao questionamento e até à crítica social. O leitor é lançado para dentro da narrativa, assumindo-se como o construtor da própria dinâmica do texto e dos seus sentidos.

Uma das marcas características da autora, e talvez a que lhe angaria mais popularidade, são os diálogos intertextuais que estabelece, não só com textos da literatura tradicional, mas principalmente com outros textos literários da sua autoria⁶⁵. Assim, é usual as personagens viajem de uns livros para os outros, numa inédita rede intertextual, constituindo uma unidade narrativa. Ao leitor é solicitado, perante o universo proposto pela autora, a aceitação de

⁶⁵ A teoria da intertextualidade proposta por Julia Kristeva (Kristeva 1974) aponta para a realidade do texto como resultado de relações com outros textos, discursos e ideologias. Cada texto escrito estaria relacionado a um outro texto ou a um conjunto de textos. Segundo Sandra Nitrini, o texto literário seria «*uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrónico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto*» (Nitrini 1997, p.162).

protocolos de leitura que o obrigam a embrenhar-se num jogo que exige uma participação ativa e cooperante e lhe imprime a emergência de preencher os inúmeros espaços em branco deixados pelo texto, de forma a aumentar a sua capacidade criativa, a sua faculdade imaginativa e de modo a potenciar a sua liberdade de interação com o texto.

A presença de obras da sua autoria na lista dos livros recomendados pelo Plano Nacional de Leitura⁶⁶ e pelo projeto Casa da Leitura⁶⁷ comprovam que o seu nome é reconhecido no que diz respeito à literatura infantojuvenil. Em 1996, *Uma questão de cor* (2002b), romance juvenil, foi recomendado pelo IBBY (*The International Board on Books for Young People*) e selecionado para as Olimpíadas da Leitura. É de referir ainda a tradução de *Para maiores de dezasseis* (2009) para Sérvio, *Za starije od šesnaest*, com tradução de Ana Kuzmanović-Jovanović e Ana Lukić, em 2011.

Estes fatores poderão ser um indicador de que os textos da autora são efetivamente relevantes para os jovens adolescentes, uma vez que abrem o seu leque de horizontes, mostrando a globalidade das problemáticas abordadas, o que lhes permite conhecer o outro e, deste modo, a si mesmo, alertando-os para a realidade que os envolve e perspetivando algumas soluções que passam, muitas vezes, pela vontade e perseverança e não por situações de conflito ou de violência. Ana Saldanha, com os seus textos tão apelativos e enérgicos, permite ao recetor contactar com a língua materna de forma lúdica, racional e emotiva, fomentando o seu gosto pela leitura e o desenvolvimento da sua capacidade comunicativa tanto ao nível da escrita, quanto ao nível da oralidade.

Nesta perspetiva e tendo em conta as orientações do Governo Português, que através da Portaria n.º 196-A/2010 de 9 de abril que regulamenta a aplicação da Lei n.º 60/2009 de 6 de agosto, estabelece o regime da aplicação da educação sexual em meio escolar e determina que cada agrupamento/escola inclua no seu Projeto Educativo de Escola um projeto de educação sexual e que este deverá envolver todos os professores, áreas curriculares disciplinares e não-disciplinares, consideramos pertinente a abordagem de uma das obras sugeridas pelo Plano Nacional de Leitura, e objeto de análise neste estudo, nas aulas de Língua Portuguesa do 3.º ciclo do Ensino Básico. A Portaria acima referida preconiza que a orientação da educação sexual deve ter em conta valores essenciais, tais como: o reconhecimento de que a autonomia, a liberdade de

⁶⁶ Sugere-se para Leitura Orientada no 7.º ano de escolaridade *O Romance de Rita R.* (2006) e para Leitura Autónoma nos 7.º, 8.º e 9.º anos de escolaridade as obras *Escrito na Parede* (2005) e *Para maiores de dezasseis* (2009)

⁶⁷ Sugerem-se para Leitores Autónomos as obras: *A Caminho de Santiago* (1995); *Cinco Tempos, Quatro Intervalos* (1999); *Dentro de Mim* (2005a); *Doçura Amarga* (1997); *Num Reino do Norte* (1995); *O gorro vermelho* (2002); *O Sam e o Som / Sam and Sound* (2006); *Os Factos da Vida* (2007); *Para Maiores de Dezasseis* (2009); *Para o Meio da Rua* (2000); *Todo-o-terreno e Outros Contos* (2010); *Uma questão de cor* (2002b); *Umás Férias com Música* (1995).

escolha e uma informação adequada são aspetos essenciais para a estruturação de atitudes e comportamentos responsáveis no relacionamento sexual; o reconhecimento de que a sexualidade é uma fonte potencial de vida, de prazer e de comunicação e uma componente da realização pessoal e das relações interpessoais; o reconhecimento da importância da comunicação e do envolvimento afetivo e amoroso na vivência da sexualidade; o respeito pelo direito à diferença e pela pessoa do outro, nomeadamente os seus valores, a sua orientação sexual e as suas características físicas; a promoção da igualdade de direitos e oportunidades entre homens e mulheres; a promoção da saúde dos indivíduos e dos casais, nas esferas sexual e reprodutiva; o reconhecimento do direito à maternidade e à paternidade livres, conscientes e responsáveis; o reconhecimento das diferentes expressões da sexualidade ao longo do ciclo da vida; a recusa de expressões de sexualidade que envolvam violência ou coação, ou relações pessoais de dominação e de exploração.

Nesta perspetiva, Ana Saldanha apresenta, sem constrangimentos nem moralismos, adolescentes que se deparam com inquietações e problemas facilmente reconhecíveis pelo leitor preferencial, levando-o a refletir acerca das opções tomadas pelos protagonistas, permitindo-lhes avaliar os comportamentos observados, perspetivar a sua relação com os outros e, em última análise, retirar ensinamentos para a sua própria vida, pelo que a análise da sua obra poderá apresentar-se como uma mais-valia na construção de uma posição responsável face à sexualidade por parte dos jovens. A autora permite que o adolescente/aluno, enquanto leitor, se aperceba da complexidade da existência humana no seu aspeto individual e social e seja sensível aos valores humanos que permitirão uma superação dessas mesmas dificuldades, assumindo-se os seus textos, na nossa opinião, como importantes para a sua formação. Pelos seus traços singulares, as suas narrativas são apelativas quer para os jovens, quer para os seus pais/ educadores, sendo propícias à promoção do diálogo entre adultos e jovens sobre assuntos sérios e sensíveis.

No decorrer da elaboração deste trabalho, os principais obstáculos prenderam-se com a dificuldade em encontrar bibliografia específica relativa à autora e particularmente ao tratamento da sexualidade na literatura juvenil. A riqueza da obra de Ana Saldanha leva a que muito tenha ficado por dizer. Seria pertinente explorar mais aspetos da sua obra, como, por exemplo, o estudo de como as temáticas textualizadas pela autora são compreendidas pelos seus leitores preferenciais e se estes conseguem aceder, de facto, aos valores e ao mundo sugerido, verificando de que forma deles se apropriam, numa perspetiva de desenvolvimento de uma consciencialização social e cultural, bem como da sua formação moral e cívica. Contudo, este estudo pode funcionar como uma primeira leitura da autora, destacando a sua originalidade e a

qualidade estético literária da sua obra. Neste sentido, esta dissertação assume-se como um «primeiro passo» para demonstrar a pertinência da abordagem destas narrativas, passível de aplicabilidade na prática pedagógica em contexto de sala de aula. Questões relacionadas com concretização de projetos a inserir no Projeto Curricular de Turma, no âmbito da educação sexual, tendo como base as narrativas estudadas, poderão ser alvo de um estudo mais profundo.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Ativa

SALDANHA, Ana (2002). *O gorro vermelho*, Coleção «Era uma vez...outra vez»/2, Lisboa: Caminho.

SALDANHA, Ana (2009). *Para maiores de dezasseis*, Lisboa: Caminho;

SALDANHA, Ana (2010a). «Todo-o-terreno», in *Todo-o-terreno e outros contos*, Lisboa: Caminho, pp. 11-19

SALDANHA, Ana (2010b). «Na teia», in *Todo-o-terreno e outros contos*, Lisboa: Caminho, pp. 71 – 83

Bibliografia Passiva

ALVES, Valéria de Oliveira (s/data). «Entendendo a literatura infantil» [disponível em <http://www.sitedeliteratura.com/infantil.htm> (retirado em 05.12.2011)]

BARRETO, Garcia (1998). *Literatura para crianças e jovens em Portugal*, Lisboa: Campo das Letras

BASTOS, Glória (1999). *Literatura infantil e juvenil*, Lisboa: Universidade Aberta

BECKETT, Sandra L. (2004) «Recycling Red Riding Hood in a Comic Mode» [disponível em www.sacbf.org.za/2004%20papers/sandra%20beckett.rtf , (consultado a 23.01.2012)]

BECKETT, Sandra (2009a). *Crossover Fiction – Global and Historical Perspectives*, Nova Iorque: Routledge

BECKETT, Sandra (2009b). «Crossover fiction: creating readers with stories that address the big questions», in *Atas do Congresso internacional de promoção da leitura – Formar leitores para ler o mundo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 65-76

Bíblia Sagrada (1958), «Daniel», 13ª edição, Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, pp. 826-842

BLOCKEEL, Francesca (2001). *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: identidade e alteridade*, Lisboa: Editorial Caminho

CAMPOS, Susana Alice Certo (2006), «Ecos do passado pela voz de Ana Saldanha. Revisitar a memória de alguns contos dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen», Dissertação de Mestrado em Estudos da Criança, Especialização em Análise Textual e Literatura Infantil. Trabalho efetuado sob a orientação do Professor Doutor Fernando José Fraga Azevedo, Universidade do Minho. [disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/dspace/bitstream/1822/7374/1/Disserta%3%a7%3%a3ode%20mestrado-%20Susana%20Certo%20Campos.pdf> (consultado a 20.10.2011)]

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa (2001). «*Corpo meu, corpo seu... Representação literária do corpo na narrativa juvenil Espelho, espelho meu, de Fanny Abramovich*», in Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU [disponível em <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/1767.pdf> (consultado a 12.12.2011)]

CART, Michael, JENKINS, Christine A. (2006). *The Heart has its reasons – young adult literature with gay/lesbian/queer content, 1969-2004 (Scarecrow Studies in Young Literature)*, Lanham: Scarecrow Press

CERRILO, Pedro C. (2007). *Literatura Infantil y juvenil y educación literária*, Barcelona: Ediciones Octaedro

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

COLOMER, Teresa (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid: Síntesis

GOMES, José António (1991). *Literatura para crianças e jovens*, Lisboa: Caminho

GOMES, José António (2000). «Ana Saldanha – Esbater fronteiras entre literatura para crianças e literatura para adultos» in *Malasartes* [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude], nº 4, Novembro, Porto: Campo das Letras, pp. 3-5.

GOMES, José António (2008). «Ana Saldanha: algumas notas sobre uma poética da brevidade», in *No branco do sul as cores dos livros – encontros sobre literatura para crianças e jovens*, Beja: Editorial Caminho, pp 64-78

GOMES, José António; PIRES, Maria da Natividade. (2011). «Biografia de Ana Saldanha». DGLB [disponível em <http://www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=10663> (consultado a 8.10.1012)]

GOMES, José António, SILVA, Sara Reis da, RAMOS, Ana Margarida (s/data). «Multiculturalismo, identidades permeáveis e literatura infantojuvenil- Comentário com vista à formação leitora de *Uma Questão de Cor*, de Ana Saldanha», in *Multiculturalismo e Identidades Permeáveis na Literatura Infantil e Juvenil*, ROIG RECHOU, Blanca-Ana, SOTO LÓPEZ, Isabel e LUCAS DOMÍNGUEZ, Pedro (coord.), Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 189-201, in www.casadaleitura.org [disponível em http://195.23.38.178/casadaleitura/portalpha/bo/documentos/ot_questao_cor_a.pdf (consultado a 20.10.2011)]

JENNY, Laurent. (1979). «A estratégia da forma», in: *Intertextualidades*. Tradução da revista *Poética* número 27, Lisboa: Almedina, 1979, p.19-45

KRISTEVA, J. (1974). *Introdução à semiótica*, São Paulo: Perspectiva

LLUCH, Gemma (2012). «La narrativa para los adolescentes del siglo XXI», in *A narrativa juvenil a debate (2000-2011)*, RECHOU, Blanca-Ana Roig; LÓPEZ, Isabel Soto; RODRÍGUEZ, Marta Neira (coord.). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp.39-57

MAGALHÃES. A. M. ALÇADA. I. (1990). «Literatura Infantil espelho da alma espelho do mundo». Revista ICALP. Vol. 20 e 21 [disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/revistaicalp/litininfantil.pdf> (consultado a 14.09.2012)]

Ministérios da Saúde e da Educação (2010). Portaria n.º 196-A/2010 de 9 de abril, [disponível em http://legislacao.min-edu.pt/np4/np3content/?newsId=4728&fileName=portaria_196A_2010.pdf (consultado a 20.10.2011)]

NABOKOV, Vladimir (2005). *Lolita*. Coleção «Estórias», Lisboa: Teorema

NITRINI, Sandra (1997). *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP

NOGUEIRA, Conceição, SAAVEDRA, Luísa, COSTA, Cecília (2008). «(In)Visibilidade do género na sexualidade juvenil: propostas para uma nova conceção sobre a educação sexual e a prevenção de comportamentos sexuais de risco» in *Pro-Posições*, volume 19, n. 2 (56), [disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pp/v19n2/a06v19n2.pdf> (consultado a 20.10.2011)]

PALO, Maria José e OLIVEIRA, Maria Rosa D. (1986). *Literatura Infantil -Voz de Criança*. São Paulo: Ática

PEREIRA, Rosa de Fátima Curado Figueiredo (2009). «Um contributo para o estudo da *personagem* e do *leitor* em *Escrito na Parede* e em *O Romance de Rita R.*, de Ana Saldanha», Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares (Literatura Portuguesa). Trabalho efetuado sob a orientação do Professor Doutor Dionísio Vila Maior, Universidade Aberta [disponível em <http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1355/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O.pdf> (consultado a 20.10.2011)]

PERRAULT, Charles (2010). «O capuchinho vermelho», in *Contos*, Alfragide: BIS

PIRES, Maria da Natividade (2005). «Ana Saldanha – Linhas cruzadas nos contos ...*Era Uma Vez... Outra vez*» in *No Branco do Sul as Cores dos Livros – atas do 7.º Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens*, Fevereiro, Escola Superior de Educação de Beja, in www.casadaleitura.org, [disponível em http://www.casadaleitura.org/portalbeta/bo/documentos/ot_anasaldanha_natividade_a.pdf (consultado a 28.12.2011)]

Plano Nacional de Leitura (2012a). «Sugestões para leitura autónoma – 3.º ciclo», in <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/>, [disponível em http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/escolas/uploads/livros/3ciclo_leit_autonoma_7set.pdf (consultado a 29.09.2012)]

Plano Nacional de Leitura (2012b). «Sugestões para leitura orientada – 7.º ano», in <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/>, [disponível em http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/escolas/uploads/livros/setimo_ano_leit_orientada_7set.pdf (consultado a 29.09.2012)]

RAMOS, Ana Margarida (2007). *Livros de Palmo e Meio, Reflexões sobre literatura para a infância*, Lisboa: Caminho.

RAMOS, Ana Margarida (2009). «Saindo do armário – Literatura para a infância e a reescrita da homossexualidade» in *Revista Forma Breve*. Centro de Línguas e Cultura, volume 7, Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 295-314;

RAMOS, Ana Margarida; GOMES, José António; SILVA, Sara Reis da (2012). «Literatura juvenil e temas fraturantes: o caso de *Para maiores de dezasseis*, de Ana Saldanha», in *A narrativa juvenil a debate (2000-2011)*. RECHOU, Blanca-Ana Roig; LÓPEZ, Isabel Soto; RODRÍGUEZ, Marta Neira (coord.). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 259-269

RAMOS, Ana Margarida (s/data). «Sexualidade na literatura para a infância ou a inexistência de temas proibidos» in www.casadaleitura.org, [disponível em http://www.casadaleitura.org/portalbeta/bo/documentos/tem_sexualidade.pdf (consultado a 12.12.2011)]

REIS, Carlos (coord.), DIAS, Ana Paula, CABRAL, Assunção Themudo C. C., SILVA, Encarnação Silva, VIEGAS, Filomena, BASTOS, Glória, MOTA, Irene, SEGURA, Joaquim, PINTO, Mariana Oliveira (2009). *Programas de Português Do Ensino Básico*, Lisboa: DGIDC

RISCADO, Leonor (2000). «Para o meio da rua», in *Malasartes* [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude], nº 4, Novembro, Porto: Campo das Letras, pp. 5-6

ROCHA, Natércia (1984). *Breve história da literatura para crianças em Portugal*. Biblioteca Breve-Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação

SALDANHA, Ana (1994). *Três semanas com a avó*, Lisboa: Verbo (ilustrações de Cristina Malaquias)

SALDANHA, Ana (1999). *Cinco tempos quatro intervalos*, Coleção «Livros do dia e da noite», 3.ª edição, Lisboa: Caminho (ilustrações de José Miguel Ribeiro)

SALDANHA, Ana (2000). *Para o meio da rua*, Coleção «Livros do dia e da noite», Lisboa: Caminho

SALDANHA, Ana (2001). *Como outro qualquer*, Coleção «Livros do dia e da noite», Lisboa: Caminho (ilustrações de José Miguel Ribeiro)

SALDANHA, Ana (2002a). *Um espelho só meu*, Coleção «Era uma vez...outra vez» / 1, Lisboa: Caminho

SALDANHA, Ana (2002b). *Uma questão de cor*, Coleção «Livros do dia e da noite», Lisboa: Caminho (ilustrações de José Miguel Ribeiro)

SALDANHA, Ana (2003a). *Uma casa muito doce*, Coleção «Era uma vez...outra vez» / 4, Lisboa: Caminho

SALDANHA, Ana (2003b). *Nem pato nem cisne*, Coleção «Era uma vez...outra vez» / 3, Lisboa: Caminho

SALDANHA, Ana (2004a). *A princesa e o sapo*, Coleção «Era uma vez...outra vez» / 5, Lisboa: Caminho

SALDANHA, Ana (2004b). *Pico no dedo*, Coleção «Livros do dia e da noite», Lisboa: Caminho (ilustrações de Filipe Abranches)

SALDANHA, Ana (2005a). *Dentro de mim*, Coleção «Era uma vez...outra vez» / 6, Lisboa: Caminho

SALDANHA, Ana (2005b). *Escrito na parede*, Coleção «Livros do dia e da noite», Lisboa: Caminho

SALDANHA, Ana (2006). *O romance de Rita R.*, Coleção «Livros do dia e da noite», Lisboa: Caminho

SALDANHA, Ana (2010). *Todo-o-terreno e outros contos*, Lisboa: Caminho

SALDANHA, Ana (2011). *Animais & Companhia*, Coleção «Vamos viajar», Lisboa: Caminho

SALDANHA, Ana (2008). «É a senhora quem encapa os seus livros? – Novas respostas para novas velhas perguntas», in *No branco do sul as cores dos livros – encontros sobre literatura para crianças e jovens*, Beja: Editorial Caminho, pp. 123-137

SALDANHA, Ana (s/dataa). «Que prazer ter um livro para ler» in www.casadaleitura.org [disponível em http://www.casadaleitura.org/portalbeta/bo/documentos/lmi_a%20saldanha_a_C.pdf (consultado a 24.01.2012)]

SALDANHA, Ana (s/datab) «Ana Saldanha» in Netescrit@ [disponível em http://www.nonio.uminho.pt/netescrita/autores/ana_sald.html (consultado a 24.01.2012)]

SILVA, Andréa Costa da, SIQUEIRA, Vera Helena Ferraz de (s/data). «Sexualidade na escola mediada pela literatura: apropriações docentes», [disponível em <http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT23-4483--Int.pdf> (consultado a 12.12.2011)]

SILVA, Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da (2010). «Um mundo à parte: contributos para uma definição do subsistema da literatura juvenil, in *Maré de livros*. Porto: Deriva Editores, pp. 63 – 75

SILVA, Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da (2012). «Uma escrita de transição. Contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil», in *A narrativa juvenil a debate (2000-2011)*. RECHOU, Blanca-Ana Roig; LÓPEZ, Isabel Soto; RODRÍGUEZ, Marta Neira (coord.). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp.13-36

SILVA, Sara Reis da (2006). «O Capuchinho Vermelho revisitado: leituras de História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso, de Manuel António Pina», in *A Criança, a Língua, o Imaginário e o Texto Literário*. Centro e Margens na Literatura para Crianças e Jovens. Atas do II Congresso Internacional, Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança, in www.casadaleitura.org, [disponível em http://195.23.38.178/casadaleitura/portalbeta/bo/documentos/ot_capverm_pina_a_C.pdf (consultado a 20.10.2011)]

SILVA, Sara Reis da (2010). «Tendências da narrativa juvenil contemporânea: o caso de Ana Saldanha», in *Encontros e Reencontros - Estudos sobre literatura infantil e juvenil, Percursos da literatura infantojuvenil*, n.º 3. Porto: Tropelias & Companhia, pp. 277-302

SILVA, Sara Reis da (s/data). «Obras de Ana Saldanha» in www.casadaleitura.org, [disponível em http://195.23.38.178/casadaleitura/portalbeta/bo/documentos/biblio_asaldanha_a.pdf (consultado a 24.01.2012)]

TOMÉ, Maria da Conceição, BASTOS, Glória (2011). «Entre a espada e a parede... A representação do gordo na literatura juvenil portuguesa» in *Malasartes* [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude], nº 21 2 22, Novembro, Porto: Campo das Letras, pp. 45-53

VEIGA, Maria José Alves (s/d), «Literatura infantil e educação sexual», in www.casdaleitura.org, [disponível em http://www.casdaleitura.org/portalbeta/bo/portal.pl?pag=abz_ot_detalhe&id=132 (consultado a 29.10.2011)]

WEBGRAFIA

www.casdaleitura.org

Netescrit@

<http://obichodoslivros.blogspot.pt/>

www.planonacionaldeleitura.gov.pt

www.sitedeliteratura.com/