

**C**onsagrado às poéticas do hibridismo, o presente volume – e o plural em *poéticas* inscrito no seu título é, naturalmente, premeditado – procura documentar a ubiquidade do híbrido nos discursos culturais e artísticos da contemporaneidade, bem como a sua pertinência heurística em inúmeros campos disciplinares. Sem pretender delinear uma cartografia sistemática ou definitiva do hibridismo na arte ou na literatura, os estudos aqui coligidos visam tão-só sinalizar algumas das suas zonas de incidência, contribuindo para traçar um mapa-em-devir da sua presença e das suas manifestações, e procurando estabelecer uma fértil interlocução entre domínios tão diversos como a teoria dos géneros, os estudos intermediais, a teoria da arte, os estudos pós-coloniais ou a literatura infantojuvenil.



Mix & Match Poéticas do Hibridismo

**Coordenadores**  
Paulo Alexandre Pereira  
Emanuel Madalena  
Inês Costa

# Mix & Match

Poéticas do Hibridismo

**Paulo Alexandre Pereira** é professor auxiliar no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, onde, desde 1991, tem lecionado várias disciplinas na área da Literatura Portuguesa, em cursos de licenciatura, mestrado e doutoramento. Paralelamente, tem desenvolvido investigação no domínio dos Estudos Literários, no Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da mesma universidade, designadamente no âmbito do projeto “Entregéneros: Literatura e Hibridismo”.

**Emanuel Madalena** é doutorando em Estudos Literários na Universidade de Aveiro e mestre em Estudos Editoriais pela mesma instituição. É também licenciado em Comunicação e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Porto (2013). É investigador em formação no CLLC, na intersecção da área da literatura infantil com as questões de género e LGBTQI+, especialmente em temas transgénero.

**Inês Costa** é mestre em Estudos Editoriais pela Universidade de Aveiro e doutoranda em Estudos Literários na mesma instituição. Integra o Projeto “Entregéneros: Literatura e Hibridismo”, no Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, e dedica a sua investigação à internacionalização da literatura infantojuvenil portuguesa.





# *MIX & MATCH*

POÉTICAS DO HIBRIDISMO

**Coordenadores**

Paulo Alexandre Pereira

Emanuel Madalena

Inês Costa

**húmus**



# Índice

## ? APRESENTAÇÃO

- ? I. (Two) Intermedia Forms as Hybrid Genres  
*Guido Mattia Gallerani*
- ? II. Fragmentação narrativa e intermedialidade na obra de Paulo Varela Gomes  
*Ana Paula Arnaut*
- ? III. Um diário é um blogue é um diário: género e transmediação em *Ana de Amsterdam*  
*Paulo Alexandre Pereira*
- ? IV. Reflexões sobre a crónica: Assis Pacheco e as crónicas da “vida que desliza”  
*Ana Teresa Peixinho*
- ? V. Fábulas às avessas ou das *Fábulas Imorais* de José Alberto Braga  
*Márcia Seabra Neves*
- ? VI. Saint Christophe et Alphonse d’Albuquerque: Deux inspirations phoriques pour un être hybride  
*Maria Eugénia Pereira*
- ? VII. Qualquer poema é um filme: *Hiroshima mon amour* e o coração da memória  
*Abílio Hernandez Cardoso*
- ? VIII. *Re-performance* – o carácter não específico da performance no mundo da arte híbrida  
*Cláudia Madeira*
- ? IX. Literary Mediation and Cultural Hybridity. Thinking about cultural transfers  
*Olivier Sécardin*

- ? X. **Las dificultades del hibridismo literário durante la censura franquista**  
*Ramón Tena Fernández*
- ? XI. **El álbum ilustrado: espacio fronterizo de aprendizaje múltiple**  
*Olalla Cortizas Varela*
- ? XII. **Hibridismos e contaminações: a propósito do livro-álbum como formato omnívoro**  
*Ana Margarida Ramos*
- ? XIII. **Da canção ao livro-álbum: entre géneros e públicos-alvo**  
*Inês Costa*
- ? XIV. **Números vestidos de letras: acerca dos numerários literários para a infância**  
*Sara Reis da Silva*

## Apresentação

No limiar de um estudo sobre genealogias e formas do hibridismo na literatura do século XX, incluído no volume *Le texte hybride*, Wladimir Krysinski começa por lembrar que a irreduzível complexidade do tema aconselha a que sejam tomadas algumas “precauções oratórias”, enunciando-as em termos que nos parece pertinente aqui recuperar:

Je dirai d'emblée qu'il est impossible d'embrasser tous les aspects de l'hybridité que l'on voit inscrite dans le discours littéraire comme dans de nombreux autres discours artistiques. Il y a de l'hybridité dans la musique de Schönberg (dans *Pierrot Lunaire*, par exemple, qui date de 1912) et dans *Petrouchka* de Stravinski ou dans *Hymnen* de Stockhausen, tout comme est hybride la peinture de Max Ernst, dans le *Merz Opera* de Schwitters ou dans les collages de Juan Gris et de Picasso. L'hybridité est également présente dans la poésie, comme dans le “Jabberwocky” que Lewis Carroll a inséré dans *Alice de l'autre côté du miroir*. Chaque cas mériterait une analyse approfondie. J'irai plutôt dans une autre direction en tâchant de baliser, mais sans conclure, les différents espaces de l'hybridité. (Krysinski, 2004: 18)

Consagrado às poéticas do hibridismo – e o plural em *poéticas* é, naturalmente, premeditado –, o volume que agora se dá à estampa decorre, em larga medida, de idêntica convicção. Com efeito, pela sua ubiquidade nos discursos culturais e artísticos da contemporaneidade e pela sua fortuna crítica em inúmeros campos disciplinares, qualquer tentativa de abordagem do tema do hibridismo se verá inevitavelmente confrontada com a extensão inabarcável de um muito vasto campo de indagação. Convertida em verdadeiro *passé-partout* conceptual, a noção de hibridismo tem circulado dos estudos literários aos estudos culturais, da estética à história da arte, das ciências da vida à cibercultura, e, em cada um destes domínios, tem assumido muito variáveis modulações semânticas e servido os mais



dísparos usos explicativos. Nos estudos que se seguem, preteriu-se, por isso mesmo, qualquer ambição omnicompreensiva e adotou-se a proposta, que nos pareceu bem mais realista, de Krysinski, procurando simplesmente circunscrever, numa prospeção de natureza aproximativa, diferentes espaços do hibridismo literário, iluminando-os em algumas das suas declinações históricas, genológicas ou intermediais. Deles não se deduzirá, portanto, uma cartografia sistemática do híbrido na arte ou na literatura, mas antes uma sinalização provisória de algumas das suas zonas de incidência que, assim se espera, possa ajudar a traçar um mapa-em-devir da sua presença e das suas manifestações.

Os critérios que definimos para a colaboração dos diferentes autores foram, por esta razão, intencionalmente difusos, abrindo caminho a enfoques disciplinares e ângulos de interpretação desejavelmente plurais, que pudessem dar conta das inesgotáveis possibilidades heurísticas e operatórias do conceito de hibridismo, investigando a sua expressão em formas literárias canônicas ou emergentes, e projetando-o em diferentes campos artísticos e áreas de criação. Nesse sentido, a heterogeneidade dos ensaios que integram o volume – e que estabelecem fértil interlocução entre domínios tão diversos como a teoria dos géneros, os estudos intermediais, a teoria da arte, os estudos pós-coloniais ou a literatura infantojuvenil – é, para nós, o mais salutar indício da fecundidade deste campo de trabalho.

O texto de Guido Gallerani, que abre o volume, acompanha, num oportuno relance histórico, as derivas semântico-diacrónicas dos termos *hybrida* e *contaminatio*, respetivamente concebidos, à maneira platónica, como monstro estético ou, de acordo com Terêncio, como contaminação renovadora. Nesta reflexão faz o autor entroncar uma instigante discussão a propósito de duas formas híbridas intermediais – a entrevista imaginária e o vídeo-ensaio –, argumentando que, em ambas, o processo de remediação, ao proporcionar uma nítida expansão das possibilidades pragmático-enunciativas dos géneros originais de que descendem, é remanescente da produtiva *contaminatio* terenciana.

Na mesma problemática do hibridismo intermedial se inscrevem ainda os ensaios de Ana Paula Arnaut e Paulo Alexandre Pereira. No primeiro caso, ocupando-se da recente narrativa de Paulo Varela Gomes, a autora sustenta que, tendo harmonizado a linhagem do romance filosófico do

século XVIII com as disruptivas manipulações ficcionais pós-modernistas, o escritor renova os rumos da sua ficção, agenciando práticas narrativas intermediais e multimodais, com remissão regular para o universo das tecnologias digitais. No segundo, partindo da comparação entre o blogue Ana de Amsterdam e o diário que dele derivou, são problematizadas as relações de descendência e analisados os fenômenos de hibridação entre literatura intimista e gêneros digitais de orientação confessional, regulados por um novo regime da *extimidade*.

Respetivamente dedicados à crônica e à fábula, os dois estudos seguintes ilustram o modo como, mesmo no caso de gêneros literariamente consagrados, o hibridismo potencia a renovação de códigos temáticos ou processuais, contribuindo decisivamente para a revitalização e longevidade das formas literárias. Se, no que respeita à crônica (de contornos reconhecidamente informes e geneticamente impuros), o cruzamento e a heterogeneidade se instituem como vocações indeclináveis – como bem documenta a auralidade intimista dos textos de Fernando Assis Pacheco, originalmente concebidos para difusão radiofônica, de que Ana Teresa Peixinho se ocupa –, já no caso da fábula seria talvez de presumir que o seu monologismo convencional e edificante a tornasse imune à interferência do híbrido. Não é, contudo, o que se verifica com as *neofábulas imorais* de José Alberto Braga, estudadas por Márcia Seabra Neves, argumentando a autora que, nestas, toda a aspiração didática é sistematicamente minada pela paródia e pela postulação irônica de uma ética às avessas, totalmente estranha aos protocolos do gênero.

Conquanto elejam objetos de análise dissemelhantes – respetivamente o romance *Le Roi des Aulnes*, de Michel Tournier, e o guião *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras, aqui colocado em diálogo com o filme de Alain Resnais nele baseado –, os estudos de Maria Eugénia Pereira e Abílio Hernandez Cardoso partilham a afinidade de se ocuparem de dois casos exemplares de hibridismo interartístico. Inspirando-se nas técnicas de composição de Bach e na sua *Arte da Fuga*, Tournier delas decalca os princípios formalizantes de um relato onde faz confluir a memória intertextual híbrida de crônica e hagiografia; Duras, por seu turno, constrói um guião-poema que, sabendo-se filme em potência, não deixa de, tanto na forma como na substância, se dar a ler como literatura.

Deslocando-se do campo restritivamente literário – sem que, com isso, deixe de o interpelar –, o estudo de Cláudia Madeira revisita a reflexão em torno do hibridismo nas artes, discutindo a ontologia híbrida da *performance* na paisagem artística contemporânea, ou, para retomar o termo com que, num estudo seminal, Florencia Garramuño analisa os contornos da estética contemporânea, o seu lugar “inespecífico” (Garramuño, 2014).

Alinhados com a ressignificação de que o conceito de hibridismo foi objeto no âmbito dos estudos culturais e, mais especificamente, da teorização pós-colonial, os ensaios de Olivier Sécardin e Ramón Tena dão eloquente testemunho do potencial disruptivo do hibridismo, respetivamente em contextos históricos de opressão colonial ou de moralismo censório autoritário. Reconstituindo uma genealogia do conceito de *transfer* cultural e articulando-o com as noções colocadas em voga pela teorização pós-colonial, Sécardin propõe, no seu artigo, uma leitura circunstanciada da obra *Écrire en pays dominé*, do escritor martinicano Patrick Chamoiseau, argumentando que nela a convocação de uma extensa enciclopédia intertextual, que inclui mesmo os textos provenientes do arquivo colonial, é colocada ao serviço da apologia intercultural. No estudo que desenvolve das estratégias de censura a que eram sujeitos os produtos literários para a infância na Espanha franquista, Ramón Tena demonstra como a domesticação do hibridismo (isto é, a neutralização da pluralidade ideológica e da liberdade confessional) era considerada prioritária pelo regime, a essa luz se devendo compreender a homogeneidade da produção literária para consumo infantil, declinada segundo as regras estritas do nacional-catolicismo.

É, sem dúvida, revelador que, de entre os quatro ensaios que se dedicam a analisar a incidência do híbrido na produção literária infantojuvenil, três deles elejam como objeto de estudo o formato do livro-álbum. É natural que o subsistema da literatura infantojuvenil, não raras vezes considerado ainda como extracanónico, se revele particularmente apetente para o jogo combinatório, a convivência plurissemiótica ou a mestiçagem estilística. Não será também surpreendente que seja o formato do *picturebook*, produto da fertilização cruzada de literatura, artes plásticas e *design*, aquele onde mais abertamente se manifesta a pulsão modelizante do híbrido. Partindo do conceito agregador de *livro de artista*

para inventariar depois as suas diversas manifestações (livro-arte, livro-objeto, livro-performance), Olalla Cortizas Varela sublinha a importância de que, nestas tipologias, se reveste a materialidade do livro-artefacto, convertendo, não raras vezes, a leitura em experiência polissensorial e performativa e concedendo ao leitor verdadeiro protagonismo coautorial. Nestes aspetos se detém também o estudo panorâmico de Ana Margarida Ramos, rebatendo a pertinência da aplicação do conceito de género ao “formato omnívoro” do livro-álbum, mapeando a sua presença crítica e criativa na literatura infantojuvenil portuguesa e esclarecendo a contaminação formal que este exerce sobre outros géneros literários infantojuvenis. Situando-se ainda no domínio do livro-álbum, Inês Costa ocupa-se especificamente dos designados *song picture books*, baseados em canções compostas para adultos e posteriormente transplantadas para produtos editoriais destinados a um público infantil. Examinando esse duplo processo de deslocamento transgenérico e transmedial, a autora interroga o modo como, por seu intermédio, se concretiza (ou não) uma efetiva ampliação dos destinatários potenciais. Por fim, o estudo de Sara Reis da Silva, que encerra o volume, propõe uma abordagem exploratória dos numerários literários para a infância, demonstrando como a invariante estrutura enumerativa que tipifica o género não é incombinável com a imaginação ficcional e a engenhosidade estilística.

Resta dizer que os textos que agora se publicam foram, em parte, apresentados na conferência *Mix & Match: Poéticas do Híbridismo*, que decorreu, em novembro de 2018, no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. Este conjunto inicial foi, posteriormente, acrescentado de ensaios de outros autores, expressamente redigidos para integrar o presente volume.

A todos – conferencistas convidados e colaboradores – agradecemos a generosa disponibilidade.

Aveiro, abril de 2020.

*Os Coordenadores*

## Referências

- Garramuño, Florencia (2014). *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Krysinski, Wladimir (2004). Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature. In Dominique Budor & Walter Geerts (Dirs.), *Le texte hybride* (pp. 18-27). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

# I. (Two) Intermedia Forms as Hybrid Genres

Guido Mattia Gallerani\*

## 1. Impossible Radio: Fictional Interviews

Peripheral writings such as cover, title, dedication, opening information, foreword, and footnotes belong to what Gérard Genette called *Paratext*. Literary interviews, however, are included in the textuality surrounding the main text because they usually concern the relationship between an author and the audience meeting her or his book (Genette, 1997: 12). Even so, such interviews have historically experienced a sort of *de-paratextualization* of their own genre. Although literary interviews have increasingly been collected in the autonomous volumes of writers (as seen in the recent cases of Philip Roth and Primo Levi), a fictional form of the interview developed separately in the 20<sup>th</sup> century. According to Yanoshevsky (2018), through this fictional format of the interview “literature takes its revenge, appropriating what was stolen from it” (16. My translation). In other words, writers create fictional interviews in order to respond to the mediatization of their literary works that resulted from journalistic interviews. In this way, they reclaim the interview as a creative challenge and an opportunity for innovation.

The fictionalization of the interview is supported both in writing and in other media, such as radio, and embraces many solutions, such as self-interviews. Here we consider the very special case of the imaginary or, as it is called in Italy, the “impossible” interview. In general, “imaginary interview” describes a fictional dialogue that resembles an interview, but that occurs between an author and a deceased person or fictional character (see Thérenty, 2006; Martens & Meurée, 2015). An extract from the

---

\* Università di Bologna.

broadcast *Interviste impossibili*, which had great success in Italian National Radio between 1974 and 1975, provides an excellent example of this genre performed on the radio. Italian writers were particularly prone to engage in this experiment, and many of them produced more than one impossible interview. By the end of the series, 82 interviews had been broadcast within two years. The passage quoted below is from a very popular interview by the philosopher and novelist Umberto Eco, who speaks with the character of Beatrice created by Dante Alighieri:

ECO – Mrs. Beatrice?

BEATRICE – Yes, sorry, I'm busy. I will be with you in a moment.

ECO – What are you doing?

BEATRICE – What am I doing? This is what I'm doing: that there is Francesca da Rimini. Do you know that fool, Francesca da Rimini, who Edoardo Sanguineti interviewed? She got into trouble as usual. These males – they are all pigs! And then they wash their hands. Now I try to put her in touch with Cleopatra who knows a right address. You understand... if these women won't help each other... and then there's Laura who sets up with Fiammetta a health spa in Valchiusa, but, you know, they're two women all alone, and the suppliers take advantage of them. Now I write to Sappho, who has experience with female communities. She could tell me how to arrange these things, at least from the fiscal point of view. Pigs, these men! Did you read the latest issue of *Effe*?<sup>[1]</sup>

ECO – No, well, yes, yes but... I came for... something else. I am doing an inquiry about the women of poets.

BEATRICE – What a nice idea! And why won't you make an inquiry about the poets of women? What does it mean: the women of poets? Are women property of poets? Look at Madame de Staël, she took all the poets she wanted. Those were the women who had poets all for them! Oh, I'm not saying that it's fair. Things should be equal, but, you know, just to rebut the claims of these males. Gaspara Stampa did not write badly and Vittoria Colonna either, but they remain, however, the women of someone else. Do you think this is fair?

ECO – Excuse me Madam, maybe I misspoke. I wanted to interview women who, by free will, had.... how can I say... affectionate friendships with poets.

<sup>1</sup> *Effe* was a monthly feminist Italian magazine which was published between 1973 and 1982.

BEATRICE – And what’s the matter with me? Fortunately, I have never had affectionate friendships with any poet. I had a warm friendship – that is called marriage – with Simone De’ Bardi, a very straightforward man, even if he was not a sweetheart: he made me pregnant and wham! With the state of Florentine hospitals in my time, I was sent right to Heaven. Men... better lost than found!

ECO – What? Sorry, didn’t you have relations with poets and...

BEATRICE – Whom?

ECO – Dante. Dante Alighieri.

BEATRICE – Please do not talk about that fool who has already given me too much trouble! I did not even know him!

ECO – I know, you two never had a direct relationship, but you saw each other during your childhood. You were nine, or he was, I don’t remember, but you crossed paths...

BEATRICE – Ah, our paths crossed many times, no doubt! For nine years in a row he hadn’t stopped flirting. He waited for me at every corner. As I turned, he was right there, with his eyes like that of a boiled fish, with his hands trembling. My friends started to make fun of me, and I had to pretend not to notice, but I was boring, you know? Sometimes I wouldn’t go out for fear of meeting him. (Eco, 2006: 224-225. My translation)

In Eco’s example, three important features should be highlighted: the narrative strategy, the form of the commentary, and the voice on the radio. Eco successfully interweaves each of these in this discourse, creating a new hybrid genre.

First, *Interviste impossibili* function as narrative metalepsis. According to Gérard Genette (1980; 2004), in its basic narrative form, metalepsis is a figure that creates a discursive space in which intradiegetic and extradiegetic levels can coexist<sup>[2]</sup>. In the most classic and frequent variant in modern literature, the author intervenes at the intradiegetic level where the narrator operates, pretending that he or she brings the effects that he or she narrates (an example of this is an authorial comment such as “Let the character die” appearing during the narration). We can imagine a more paradoxical situation, such as the reader as the protagonist of

---

<sup>2</sup> For a discussion of different metalepsis and the current scholarly debate, see Lavocat (2016).



*If on a Winter's Night a Traveler* (1979) by Italo Calvino, or the actor who passes through the screen and enters into the movie theater, as in Woody Allen's *The Purple Rose of Cairo* (1985). Impossible interviews broadcast over the radio are characterized by a similarly paradoxical situation as the interviewer enters the fictional universe of the interviewee to carry out the dialogue. In Eco's interview, for instance, characters communicate through a wireless connection between life and afterlife. This could happen through a fictional telephone, a situation that many other impossible interviews make explicit, as in Edoardo Sanguineti's interview of Francesca da Rimini, to which Beatrice refers when speaking to Eco. Indeed, he created a metalepsis because, within the space of the interview, both the character (Beatrice) and the interviewer (Eco) are situated in the fictional setting of Dante's *Inferno* and, simultaneously, in the author's current time and space. In fact, the interview transgresses the narrative limits of Dante's character when Eco creates an *actualization* of Beatrice through the metalepsis: she is put in connection with cultural and political affairs outside her historical background. Eco and Beatrice appear in the present time and in a mutual presence.

Second, following Genette's categories of textual transcendence, we think about metatextuality when a text comments on another text (1982: 12). Although the genre of the interview is destabilized, here, by the fiction of the dialogue, we can still recognize that, behind its amusing crosstalk, there is commentary on Dante's work (both *Inferno* and *Vita Nova*). The actualization of Beatrice's character allows Eco to pursue an interpretative game, which he resolves by means of a feminist approach to her character. We should say a "game" because Eco reverses the patriarchal ideology against the author, Dante, rather than explaining his medieval positions. However, Eco challenges a counter-interpretation of Beatrice's identity because it is difficult, and not because it is philologically or historically relevant. The success of his interview is based on his ability to manipulate the original sources upon which "his" Beatrice comments.

Third, the medium of radio releases the discourse from the writing. The voices and the different oral styles boost the irony of the situation as the voice of Eco, speaking Italian, addresses Beatrice, who responds using colloquial expressions in a Florentine accent. Obviously, radio is particularly prone to engaging the oral features of discourse, but it also gives the

orality a new power by joining a real voice with an “invisible” voice. The disembodiment of the actor’s voice further strengthens the “impossible” connection in the mind of the audience. In this regard, Jeffrey Sconce studied how the idea of a magnetic signal, which can pursue distant connections, produced strange effects of perception in American listeners in the 1930s: radio technology manifested “the ethereal ‘presence’ of communications without bodies” (Sconce, 2000: 19). In short, the radio transmission conveyed the impression of “impossible” contact with spiritual presences of the afterworld, or even outside the world, as demonstrated by Orson Wells’ famous radio-theater show of 1938, *The War of the Worlds*, to which Sconce refers in his study. From a non-physical communication of voices to an impossible dialogue, there is only a small step. Eventually, the genre of the impossible interview could be interpreted as a form of spiritualism. From a historical point of view, imaginary interviews are the last evolution of the old dialogue with the dead that begins with *Dialogues of the Dead* by the Ancient Greek writer Lucian of Samosata and continue in modernity with texts such as the *Imaginary Conversations* by Walter Savage Landor (1824-1829).<sup>[3]</sup>

In summary, the imaginary radio interview reshapes the ancient genre of dialogue into a new performative genre built on a modern medium with which large audiences are more familiar. More technically, the evolution of ancient dialogue into radio is predicated upon a combination of two literary discourses into one genre: the interview, which does not have a paratextual function in this case but, rather, a creative purpose composed of some fiction; and some commentary (metatextuality) of ancient texts and characters of the past. However, only the insertion of both into the peculiar oral discourse of the radio allows the emergence of a new genre, the fictional interview. A creative use of voices on the radio, as the impossible interview shows, abolishes the boundaries between historical lives and personal bodies, creating a situation in which two separate worlds can communicate.

---

<sup>3</sup> Concerning the history of posthumous conversations in literature, see Boni (2009).

## 2. The Video-Essay: Criticism of YouTube

The video essay extends the domain of film criticism, reactivates some principles of structural analysis and allows us to imagine a new pedagogical form for the genre of the essay. Generally speaking, *media essays* refer to all those essay forms that involve different semiotic supports and regimes: photo essay, essay film, *essai dessiné*, digital essay, video essays. The latter can be interpreted as “audiovisual works based on the appropriation, reuse and replacement of existing cinematographic images”, which “have the purpose of analyzing films, conveying critical observations in more or less complex and articulated ways, sometimes even suggesting some intuition” (Grizzaffi, 2017: 12. My translation).

The video essay avoids the problem of the translation of different semiotic languages, that is, from the filmic text to be analyzed into the descriptive text of writing, through which the written essay must pass before engaging in the written exposition of an argument. On the contrary, the video essay permits a more economical and effective method of construction. It does not reduce the multiplication of languages (the *voice over* is often present as a commentary) but, rather, subordinates the essay to the semiotic language of its object – the movie – rather than to traditional support of a written text.

We will explore the video essay as a widespread phenomenon on the YouTube platform, focusing on a channel that has become popular among those dedicated to the study of video essays: Nerdwriter. Within this channel, we also find one video essay about literature, which is a topic rarely practiced in a genre that remains, first of all, film by format. Nerdwriter creates an interesting video essay that features a close reading and analysis of a poem by Emily Dickinson, *Tell All the Truth but Tell It Slant*, which is reproduced in intertext. It is immediately clear how a short poem like this can be reproduced in its entirety on the screen without subdivision. The commentary proceeds in a semantic analysis of the verses. In order to focus the reader’s attention on a verse or word, the video not only utilizes voice-over commentary, but also features different colors to highlight a phrase as the voice interprets it.

A much more important factor, however, is the intervention of the video maker on the duration of his commentary. For example, this video essay lasts

seven minutes and thirty-nine seconds, but the last two and a half minutes are dedicated to advertisements. At two minutes and ten seconds, the very short Dickinson poem has already been fully commented upon when the official Nerdwriter closure logo appears. Suddenly, however, the voice interrupts and says: “You know what? It can’t be that simple! Emily Dickinson always has something hiding up her sleeve. Let’s go back and read through it again.” The video is then rewound in front of us, as if to reveal what was left behind by the commentary: the meaning that remained deep in the poem that the first explanation was not able to make explicit. We are faced with something far more radical than a concessive construction of the argument, as typical in a critical essay, for example, in the presence of a logical connector such as “however...”. In the second reading, Dickinson’s poem is taken up in its entirety and the commentator begins to specify the greater semantic charge embedded in some of the words. Starting in the beginning, the voice considers “Tell All the Truth”, and asks what does “All” mean? “The whole? Everyone?”. These solutions are displayed in an intertext beyond the verse and are commented upon one by one; but this time, he draws comparisons between other terms used by Dickinson – for instance, in her correspondence – and academic interpretations. The video essay realizes an inversion of both the reading and the commentary, which we cannot take for granted in the written essay.

In short, two different types of reading and commenting are represented in the video essay. The second *revisited* reading strengthens the first, creating a meta-commentary in which the interpretative potential inherent in the text is affirmed. At the same time, this re-reading suggests that the analysis can always go deeper, that the critical discourse can always be rethought and analyzed more thoroughly, both in a visual and an intellectual sense. The didactic intent here is evident, as the video not only promotes overall literacy for spectators and users, but also literacy of poetry, which, disseminated digitally, can reach a community that is otherwise unaccustomed to watching videos about literary subjects.

The video essay about a literary text should be considered a product with a fully interpretative purpose that, unlike the book trailer where a person expresses opinions about books, develops an elaborate technical and aesthetic form and, finally, adds an educational purpose to a commercial one. This is, basically, a critical insight carried out on material culture and, thus, the video essay has a very different purpose from the personalization, the

appropriation, and transformation of literary texts that we find in fanfiction all around the Internet. The video essay respects an authorial, subjective, individual interpretation without representing an expressive practice of self-expression, because it is composed of a logical analysis emphasized by creative video editing, both of which are derived from and support a main argument. In short, the video-essayist can be considered an example of the “operative producer” that, according to Walter Benjamin, accounts for a type of modern author. The operative role is involved in a more complex media commitment than the simple “informative” one, which positions the author outside and above the text and defends an authoritative and omniscient instance (Benjamin, 2003: 88). The voice-over of the video essay is not an omniscient producer. Instead, the voice explains the editing and interpretation of the text and, as such, can be considered a voice of argumentation.<sup>[4]</sup>

Obviously, late capitalism recognizes the critical-analytical capacity of a video-maker as a commodity, which is why subscription-based streaming platforms, such as Fandor and MUBI, or distribution companies like Criterion, sell video essays. However, such companies tend not to buy the single product, *this* particular video essay; rather, they focus on acquiring precisely *that* video maker whose audience – for example on YouTube – has already appreciated his or her style. The video-essayist is socially recognized as an established brand that attracts customers. In his or her technical and critical ability, therefore, the video-essayist becomes the *product* to sell.

### 3. *Hybrida, Contaminatio* or *Montage*?

Hybridizing genres of literature is so firmly rooted in our history that, starting from the ancients themselves, writers and philosophers had to reckon with the precise terminology with which to describe it. In fact, the Ancient Poetics separate precisely the two levels, the *hybrida* realizations in art and the *contaminatio* of traditional works. The Latin term *ibrida* (literally, “of mixed blood”) becomes *hybrida* as a calque from the Greek

<sup>4</sup> The video essay can be seen as a form, among others, of pseudo-criticism (Gallerani, 2019). More broadly, the video essay accounts for one of the intermodal transformations of meta-textuality, which, like other hypertextual relationships, participates in the “metalanguage” of new media, combines heterogeneous semiotic contents and regimes (Manovich, 2010: 118).

ὑβρις (“excess”), thus acquiring in part its nuance of moral degeneration. In Latin etymology, the adjective *hybrida* had the meaning of “mutt,” still in use with regard to crosses of canine breed and, metaphorically, indicated the product of a union between a wild animal and a domestic one or, in other words, a citizen *liberus* and a slave.

Indeed, ancient hybrids make the first appearance as a separate aesthetic category in Plato when, in the third book of *Laws*, he attacked the hybrid creations of poets of his age (1988: 85-86). As a result of the excessive mixing of rhymes and themes in written compositions, even the literary hybrid was portrayed according to the features of what we can call an “aesthetic monster”: as the product of an inconsistent and inharmonic anomaly of its inner components. Concerning Latin literature, we can recall the beginning of Horace’s *Ars poetica*, where the hybridization between human and animal appears ridiculous in their artistic performance (1942: 451, v. 1-13). From the very beginning, the *hybrida* is then the expression of a failure, which brings the living forms from the past outside serious literature and cultural establishment.

Even considering the modern period, we see that this meaning is still at work in the 19<sup>th</sup> century philosophical and scientific elaborations. On the one hand, in his *Lectures on Aesthetics* (1835-38) for instance, Hegel referred to the mixed literary genres (*Mittelgattungen*) as natural monsters. Hegel stressed the importance of hybrids not contaminating the literary genres that are an expression of the perfection of the spirit: “in nature the hybrids, amphibia, transitional stages, announce not the excellence and freedom of nature but only its impotence [...]. Now the same is true of art with its intermediate kinds, although these may provide much that is enjoyable, graceful, and meritorious, even if not really perfect” (Hegel 1975: 628).<sup>5</sup> On the other hand, the *hybrids*

<sup>5</sup> Before Hegel, Gotthold Lessing in his *Hamburg Dramaturgy* (1767-69) had already compared biological hybrids and literary works, but he did not support the idea of an unproductiveness of hybrids as literary forms: “What does it matter to me if a play by Euripides is neither wholly a narrative, nor wholly a drama? Call it a hybrid if you like, it is enough that this hybrid pleases and edifies me more than the rule-bound creations of your proper Racines, or whoever else they might be. Just because the mule is neither a horse nor a donkey, is he any less useful as a pack animal?” (*Essay* 48: 50). If, according to Hegel, hybrid genes must not contaminate those genres that are perfect expressions of the nature of the spirit, although they can equally “rejoice” in reading, Lessing introduces a comparison between biological hybrid and literary work. Unlike the natural hybrid, the fact of not being fully assignable to one genre or another does not make that work unproductive as a literary form: they are useful even if they are not perfect, such as a play by Racine.

later studied by Charles Darwin in *On the Origin of Species* (1859: 245-278) preserve the ancient Latin meaning, as Darwin uses the term “hybrid” to define the natural class of all sterile individuals.

In the 20<sup>th</sup> century literature, with Mikhail Bakhtin the phenomenon of combining different forms in the novel’s genre obtains theoretical credit (1981[1935]) and later, with Jacques Derrida, hybridization finally becomes a non-univocal relationship between any work and any genre (1980). His “contamination principle” applies to both hybrid and not hybrid texts. This meaning develops further in postmodernism as a transcendental category for works. As a result, today, in our contemporary debate, hybridization widely accounts for both the liberation of works from literary genres and the annihilation of literary genres themselves. Hybridization denotes texts which cannot be included in any particular literary category, but it can also be seen as an autonomous category alongside other genres and illustrates a new idea of text, especially defended by avantgardes and, later, by the Structuralism (for example, by Roland Barthes).

Actually, the Latin Poetics had already found a different term to avoid connotations of impure hybrid creations,<sup>[6]</sup> and describe instead the real phenomenon of combining different forms and themes from separate genres or traditions within a new single work of literature. The introduction of this term is credited to the Roman playwright, Terence (c. 195/185 – c. 159 BC), and has gone almost unnoticed in literary history. In both the prologues of *Andria* and *Hautontimorumenos*, Terence employs the verb *contaminare* in the original meaning of wasting, disfiguring, profaning an ancient original work, drawing from it, even stealing at will single parts of it (2006: 9, 101-102). Nevertheless, Terence specifies that his new creation does not spoil the ancient originals: two disparate comedies by the Greek Menander that already featured a similar plot. In short, Terence claims that the two original scans be united to give life to a new work. *Contaminare* describes a textual practice addressed to the level of forms and the process of their insertion into an organic discourse, as well as the aggregation of multiple elements into a project concerning the whole work. In this sense, *contamination* means the production of something new from the creations of the past.

<sup>6</sup> Today, the term of contamination spreads through media with the meaning of environmental danger. A significant study of cultural anthropology, *Purity and Danger* by Mary Douglas, develops this connection between impurity and danger (1966).

Since at least the Middle Ages, we should remember that contamination intervenes on every level of literary genres, especially in cases involving novellas and satires (Jauss, 1986: 44-55). The system of genres is enriched by the invention of new modules that combine lyric, satire, and other forms of non-epical narration. For example, *Tragicomedy* is an expression of this generative contamination among genres. In other words, *contaminatio* is defined as a combination of two different things in order to create a new prototype, which is distinct from the idea of *hybrid*. According to Terence, for instance, the imaginary interview between Eco and Beatrice would be more closely related to the concept of *contaminatio* than to *hybrida*, whereas Hegel would characterize the impossible interview as *Mittelgattungen*.

Referring again to the contemporary context, we understand the extent to which the *contaminatio* of old literary forms with traditional mass media, such as radio, or new media such as YouTube, contributes to the adjustment and transformation of literature throughout history. Impossible interview as radio genre and YouTube video essay show how hybrid forms have been fully emancipated from the classic idea of sterility and impurity to become an active producer of new forms of literature. Even so, this conclusion is only possible if we approach the phenomenon from the point of view of a combination of traditional genres with contemporary media. On one hand, the impossible interviews represent the radio adaptation of both an ancient genre – the dialogue with the dead – and a media genre – the radio interview with writers – with which the public has already acquired a certain familiarity. On the other hand, the video essay transforms the critical study (or even, the formalist *close reading*) into a popular form, by mixing its commitment to analysis and interpretation with the editing of images, clips and voice made possible by the video format.

We can suggest that these combinations manage to move across boundaries that specifically divide art and knowledge, aesthetic experience and critical insight on culture. What today is called *artistic research* questions the separation between creative writing and “intellectual” writing. Interrogating the possibilities of the artistic research, Jan Baetens identifies the notion of *montage* as the correct idea for interpreting the combination of such heterogeneous elements of creative and intellectual productions:



Montage is, of course, a multifaceted notion, and it should be clear that the type of montage in question is not that of the Hollywood *continuity editing*, which tries to leave montage “invisible” in order to naturalise and thus make imperceptible the technical devices of storytelling. Instead, a point of reference might be Sergei Eisenstein’s *intellectual montage*, where the meaning-making effects are derived from the visible clash between heterogeneous elements. In literature, a good example of such montage is the concept of the *mixt* [...] the *mixt* does not abolish the differences between creative writing and critical analysis, but neither does it exclude the possibility of their mutual enrichment. (Baetens, 2019: 19-20)

Probably, the idea of *mixt* can work as a revised meaning of *contaminatio*. The “clash” of distant forms, in both the historical and the semiotic sense, opposes the annihilation of literary genres as the traditional meaning of hybridization. Concurrently, the idea of a *montage* of elements that we perceive as particularly distant, such as fiction and argumentation, texts and video, represents the correct way to look at these hybrids. Impossible interviews and video essays mix together imaginative creation and literary interpretation, textual editing and both oral and visual invention *in the same* form. They show that personal creation and intellectual elaboration can coexist today even preserving their different functions as activities completing each other in the process of a new genre’s invention.

## References

- Bakhtin, Mikhail M. (1981[1935]). *The Dialogic Imagination: Four Essays* (C. Emerson & M. Holquist, Trans.). Austin: University of Texas Press.
- Baetens, Jan (2019). Writing Cannot Tell Everything. In C. Caduff & T. Wälchli (Eds.), *Artistic Research and Literature* (pp. 13-22). Paderborn: Wilhelm Fink.
- Benjamin, Walter (2003 [1934]). The Author as Producer. In *Understanding Brecht* (pp. 85-103). London: Verso.
- Boni, Donatella (2009). *Discorsi dell’altro mondo. Nascita e metamorfosi del colloquio fantastico postumo*. Verona: Ombre Corte.
- Darwin, Charles (1859). *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*. London: John Murray.

- Derrida, Jacques (1980). The Law of Genre (Trans. A. Ronell). *Critical Inquiry*, 7(1), 55-81.
- Douglas, Mary (1966). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge and Keegan Paul.
- Eco, Umberto (2006 [1975]). Umberto Eco incontra Beatrice (pp. 224-230). Broadcast on May 1st, 1975. Radio RAI. In L. Pavolini (Ed.), *Le interviste impossibili. ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*. Roma: Donzelli.
- Gallerani, Guido M. (2019). *Pseudo-saggi. (Ri)Scritture tra critica e letteratura*. Milan: Morellini.
- Genette, Gérard (1980 [1972]). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (J.E. Lewin Trans.). Ithaca: Cornell UP.
- \_\_\_\_ (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (1997 [1989]). *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (J.E. Lewin Trans.). Cambridge, UK: Cambridge UP.
- \_\_\_\_ (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- Grizzaffi, Chiara (2017). *I film attraverso i film. Dal "testo" introvabile ai video essay*. Milano-Udine: Mimesis.
- Hegel, G.W.F. (1975). *Lectures on Aesthetics* (T.M. Knox Trans.) (Vol. 2). Oxford: Oxford UP.
- Horace (1942). *Satires, Epistles and Ars Poetica* (H. Rushton Fairclough Trans.). London: Loeb Classical Library.
- Jauss, Hans Robert (1986 [1972]). Littérature médiévale et théorie des genres (Trans.). In G. Genette et al., *Théorie des genres* (pp. 37-76). Paris: Seuil.
- Lavocat, Françoise (2016). Frontières de la fiction et métalepse. In *Fait et fiction. Pour une frontière* (pp. 473-520). Paris: Seuil.
- Lessing, G.L. (1767-1769). *Hamburg Dramaturgy. A New and Complete Translation*. Routledge. Retrieved from <http://mcpres.media-commons.org/hamburg/>.
- Manovich, Lev (2010). *Software Culture* (Matteo Tarantino Trans.). Milan: Edizioni Olivares.
- Martens, David & Meurée, Christophe (2015). On n'est jamais si bien servi que par soi-même. L'entretien fictionnel, d'Émile Zola à Claude Simon. In M. Boucharenc (Ed.), *Roman et reportage (XXe-XXIe siècles). Rencontres croisées* (pp. 81-93). Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- Plato (1988). *Laws* (T.L. Pangle Trans.). Chicago-London: Chicago UP.
- Schaeffer, Jean-Marie (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris: Seuil.

- Sconce, Jeffrey (2000). *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham-London: Duke University Press.
- Terence (2006). *The Comedies* (P. Brown Trans.). Oxford: Oxford UP.
- Thérenty Marie-Ève (2006). Frontières de l'interview imaginaire. In S. Hirschi, E. Pillet & A. Vaillant (Eds.), *L'Art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque romantique* (pp. 97-110). Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes.
- Yanoshevsky, Galia (2018). *L'Entretien littéraire. Anatomie d'un genre*. Paris: Classiques Garnier.

## II. Fragmentação narrativa e intermedialidade na obra de Paulo Varela Gomes

Ana Paula Arnaut\*

*A vida é muito menos cheia de prosápia do que a morte. É uma espécie de maré pacífica, um grande e largo rio.*

Paulo Varela Gomes, “Morrer é mais difícil do que parece”

*Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? a razão?). Em tudo ela se introduz (qual?), como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa.*

José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*

Em entrevista a Paulo Varela Gomes, sobre *O verão de 2012* (2014 [2013]), António Guerreiro apontava o facto de a obra ser “muito mais devedor[a] do romance do século XVIII do que do modelo, muito mais canónico, do romance do século XIX” (2013: 23). Ora, se concordamos com o entrevistador, e também com o escritor, que aceita favoravelmente a apreciação, não podemos, contudo, deixar de sublinhar que, em termos abrangentes, a sua ficção se abre a temas e a práticas discursivas muito ao gosto de um novo tipo de romance que, na linha do Post-Modernismo, começa a desenvolver-se nos alvares do século XXI. Talvez por isso a produção literária do autor seja comumente aceite como “uma lufada de ar fresco no panorama da literatura portuguesa contemporânea. Sem qualquer resquício do bolor que exala de muitas obras expostas nos escaparates” (Leonardo, 2015: 72).

---

\* Centro de Literatura Portuguesa / Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Aceitamos, portanto, pela dimensão humana e pelo espírito militante<sup>[1]</sup>, as afinidades com o subgênero do romance filosófico, com a consequente e quase inevitável diluição de fronteiras em relação ao romance de ideias, principalmente, mas não exclusivamente, no título acima referido e na novela homônima que integra a publicação póstuma *A guerra de Samuel* (2017), constituída ainda por sete outros textos de menor extensão. Em ambos os livros, embora de forma diversa, em linhas temáticas que pontuam também quer as suas outras narrativas ficcionais, quer as crônicas reunidas no volume *Ouro e cinza* (Gomes, 2016a)<sup>[2]</sup>, destacam-se as diatribes contra o progresso e a decadência, moral e política<sup>[3]</sup>; as reflexões sobre religião, morte e vida; ou, ainda, considerações de tonalidade variada sobre problemas civilizacionais, ou, dito de outro modo, sobre questões de identidade nacional, que, em *Era uma vez em Goa* (2015), por exemplo, se estendem a comentários sobre a influência exercida pela diáspora portuguesa na formação do caráter e das vivências de outros povos<sup>[4]</sup>.

Aceitamos também, por extensão, algumas afinidades gerais com a estética realista de Oitocentos, no que toca a uma certa obediência ao conceito de narratividade e ao gosto pelo rigor do pormenor<sup>[5]</sup> para compor a realidade circundante e os seres que nela se movem, sobretudo nas páginas do romance em que revisita Goa no período pós-independência de Portugal (1963), e nas quais mistura detalhes autobiográficos, como assinala Ivan Nunes no Prefácio (Gomes, 2015: 10), com dados cuja ficcionalidade despidoradamente assume em várias notas de rodapé. Mas, afinal, como escreve em *Passos perdidos*, “na prosa, como no amor e na

<sup>1</sup> Ver, a propósito, Leonardo, 2013: 31; Lucas, 2013: 30-31.

<sup>2</sup> Os textos aqui incluídos foram publicados no jornal *Público*, entre 2008 e 2012, nas Revistas *Os meus livros* (dois) e *Contexto* (um).

<sup>3</sup> Ver, a propósito, sobre *A guerra de Samuel*, Leonardo, 2017: 75.

<sup>4</sup> Ver Duarte, 2015: 15 e Guerreiro, 2015: 41-42, ou, ainda, Cunha, 2015: 94.

<sup>5</sup> Atente-se no seguinte excerto de *Passos perdidos*: “Nas ruas em volta da base da torre, passam sorumbáticos grupos de vacas e búfalos e rápidas motas que não parecem incomodar os animais. À porta das casas, as mulheres varrem o chão ou detêm-se para comprar comida e fruta a vendedores de passagem que apregoam as suas mercadorias em gritos breves. Sobre os terraços, acumulam-se latas velhas, embalagens partidas de plástico, garrafas vazias, um guarda-chuva desfeito, a carcaça de uma televisão. Nos lugares desocupados entre casas vemos carroçarias ferrugentas de automóveis, frigoríficos e fogões mortos, bem como pilhas de pneus, quadros de bicicleta e guiadores de mota, folhas de palmeira e jornais já apodrecidos. Sobre alguns terraços inacabados, pendem dos ferros do betão bandeirolas cor de laranja ou verdes, conforme a religião do proprietário (...)” (Gomes, 2016b: 308).

guerra, vale tudo, incluindo o golpe baixo da autobiografia” (Gomes, 2016b: 132)<sup>[6]</sup>, claramente inscrita neste romance na rememoração da sua vivência nos anos de 1970 ou na referência à sua estadia em Munique ou em Malta (Gomes, 2016b: 88-190, 197, 271). Ou, em outro exemplo, quando, numa prática metaficcional<sup>[7]</sup> tipicamente post-modernista caracterizadora do seu estilo, “interrompe (...) esta narração [sobre a chegada das personagens a Bijapur] porque tem muitas dúvidas que valha a pena escrever assim e quer partilhar tais dúvidas com os leitores” porque,

O caso é o seguinte. Desde o momento em que Anna W. e C. Brandon chegaram à recepção do Hotel Madhuvan, a história já não é deles mas do próprio autor, da sua mulher Patrícia, que os leitores já conhecem, e de um casal de amigos com quem viajavam, chamados Camilo e Liliana. (2016b: 285)

Deste modo, porque, na verdade, na prosa do autor vale mesmo tudo, por um lado, em *Era uma vez em Goa*, Paulo Varela Gomes põe em cena uma narrativa em que a ação, ou as ações, progride(m) no âmbito de uma linha temporal relativamente linear, não perturbando nem desconfortando o leitor e a leitura, e, por consequência, levando-o, em primeira instância, a aceitar a suspensão voluntária da descrença relativamente aos universos recriados (tal como na prática realista). Por outro lado, no entanto, em segunda instância, a disrupção semântica instala-se inevitável e irremediavelmente sempre que o autor admite a falibilidade discursiva (também presente em outros romances), pelo desconhecimento de certos factos ou pelo simples gozo de o fazer, dessa forma nos alertando para a sua presença nos bastidores da narrativa (e, naturalmente, para o facto de a controlar), e dessa forma invertendo a fórmula de Coleridge, levando-nos a voluntariamente

<sup>6</sup> Na novela “A guerra de Samuel”, a dimensão autobiográfica encontra-se enviesadamente presente no paralelismo que é possível estabelecer entre a aproximação ao cristianismo do protagonista e aquela que o próprio autor viveu na reta final da sua doença.

<sup>7</sup> De acordo com Patricia Waugh, os (meta)jogos ficcionais desvendam e desmontam o modo como a narrativa se vai construindo, assim permitindo o exame das suas estruturas e a exploração da sua capacidade de representar o mundo real (Waugh, 1988: 2). A prova dessa autoconsciência do modo como se escreve fica patente, por exemplo, no pequeno excerto que a seguir transcrevemos: “Volta a interromper-se aqui a descrição do hotel para explorar este episódio menos conhecido da história da literatura e das queda nas igrejas” (Gomes, (2014 [2016]): 38). Em outro exemplo, veja-se a descrição do palacete, entre as páginas 17 e 21.

suspender a crença nos factos que nos são apresentados. Assim acontece, a título de ilustração, quando, na primeira página anuncia que

O autor não acredita naquilo que aqui escreve, e em muitas páginas subsequentes: que dois anos passados sobre a invasão pela união Indiana dos antigos territórios portugueses na Índia: Goa, Damão e Diu (19 de Novembro de 1961), ainda houvesse um grande aparato militar nas fronteiras estaduais ou nos espaços públicos de Goa. O autor tem recursos bibliográficos, e tem sobretudo amigos e conhecidos suficientemente sabedores, para averiguar com exactidão como era a vida quotidiana em Goa em 1963 e 1964, mas preferiu inventar de vez em quando, e se nessas ocasiões acertou foi por acaso. Deve considerar-se que esta novela faz referência, em grande medida, a um sítio e época míticos: a Idade da Inocência de Goa. (Gomes, 2015: 13)<sup>8]</sup>

Além disso, também em estreita afinidade com uma outra prática metaficcional tipicamente post-modernista, paradigmaticamente ensaiada por Flann O’Brien ou por John Fowles (McHale, 1987: 109)<sup>9]</sup>, o romance colide com outras expectativas de leitura tradicionais. Tal sucede quando, no capítulo final, sintomaticamente intitulado “Interrupção definitiva do autor”, não só confessa que não sabe “como esta história iria terminar, até porque não é bem uma história, é uma prosa que descreve «uma data de coisas que acontecem»” (Gomes, 2015: 347), como, em resultado, refere haver várias hipóteses possíveis para a finalizar, sem que, todavia, enuncie e concretize mais do que uma.

Uma estratégia semelhante ocorre no livro publicado no ano seguinte, *Passos perdidos*, por ocasião da tentativa de “compreender e fazer compreender à leitora” um dos estranhos comportamentos da protagonista, Anna W. Por conseguinte, em mais um sinal da sua presença e da consequente

<sup>8]</sup> Para outras notas de rodapé, nas quais ora assume a invenção dos factos, ora manifesta dúvidas sobre a sua veracidade, ora confirma ou desvenda a parcelaridade das informações inclusas, ver pp. 15, 21, 34, 36, 44, 68, 69, 77, 125, 135, 149, 153, 167, 169, 209, 247, 264, 267, 272, 280, 306, 323, 336. Cumprindo a sua função académica, na p. 350 a nota referencia bibliograficamente o ensaio de Graham Greene reproduzido no livro.

<sup>9]</sup> Referimo-nos à inscrição ostensiva da ideia de abertura do final da obra. *At Swim-Two-Birds* (O’Brien, 1983 [1939]) e *The French Lieutenant’s Woman – A amante do tenente francês* (Fowles, 1988 [1964]) oferecem três finais alternativos. Sobre a questão dos finais (e dos inícios) da obra de arte literária, ver Richardson, 2002.

manipulação narrativa que opera, o autor apresenta “dois caminhos possíveis, o da teoria e o da invenção narrativa”, acabando por, “pelo menos para já”, confessar preferir enveredar pela segunda via (Gomes, 2016b: 152-153). A interessante complexidade formal da narrativa de Paulo Varela Gomes é também passível de ser ilustrada a partir desta obra, cujos capítulos II e III são extensas analepses que interrompem aquela que se pensava ser a história principal (a vida de Anna W. em Santa Helena)<sup>[10]</sup>.

Em outros romances, como os já mencionados *O verão de 2012*, *Passos perdidos*, ou *Hotel* (2014 [2016]), numa estratégia já usada em *Peepshow* (1987), um dos primeiros livros do autor (então escondido sob o pseudónimo Heliogáballo), a entropia narrativa (largamente presente em *Cenas de pirataria*, 1981, ou, mais escassamente, em *Encontro à beira do Arno*, 1990<sup>[11]</sup>), e a concomitante manifestação evidente da voz e da mão que comandam as narrativas, traduz-se, ainda, no recurso a um constante sistema de colagem de fragmentos de textos de diversos autores.

Retiradas, em número e em grau variados, do domínio da literatura e/ou da música, entre outras, nas quais se contam a *transcrição* de uma notícia de um jornal nas páginas finais de *O verão de 2012*, as citações contribuem para um efeito de heteroglossia (McHale, 1987: 166) que, intensificando a fragmentação da narrativa, não pode, também, deixar de ser assinalado. Sublinhamos, no entanto, que a pluralidade de registos discursivos, ou a inclusão de olhares de outros, não serve apenas o confronto de visões do mundo<sup>[12]</sup>. Com efeito, a estratégia a que recorre

<sup>10</sup> O percurso e a vida da personagem em Santa Helena, iniciados no capítulo I, “Uma ilha ao longe”, só são retomados no capítulo IV, “Uma ilha ao longe (Recomeço)”. Pelo meio ficam os capítulos “Passos perdidos” e “Viagem”. O mesmo procedimento de interrupção de uma linha da narrativa, por vezes devidamente assinalado pelo narrador, é usado em *Hotel* (Gomes, 2014 [2016]: 38), ainda que em menor escala: veja-se o capítulo 2, “O hotel”, retomado titularmente nos capítulos 5, 7 e 9 (“O hotel – continuação”). Sobre *Passos perdidos*, ver ainda Leonardo, 2016: 72, Duarte, 2016: 7-9, Saraiva, 2016: 32-33, Guerreiro, 2016: 27. Sobre *Hotel*, ver Leonardo, 2014: 40, Guerreiro 2014: 24.

<sup>11</sup> Títulos publicados com o mesmo pseudónimo.

<sup>12</sup> Veja-se, em *O verão de 2012*, a divergência de opiniões entre Carrère e P. (Gomes, (2014 [2013]: 77-78) (sobre Portugal e o seu povo) e, na já referida entrevista dada a António Guerreiro, a propósito do olhar dos estrangeiros sobre Portugal, o esclarecimento dado por Paulo Varela Gomes: “Desde pequeno que me sinto muito insatisfeito com este país. A sua história nos últimos séculos entristece, amarfanha. E encontramos no olhar dos estrangeiros uma crueldade que me magoa, mas ajuda a um olhar mais lúcido” (Guerreiro, 2013: 23). Sobre *Passos perdidos*, ver ainda Leonardo, 2016: 72, Duarte, 2016: 7-9, Saraiva, 2016: 33.



pode também funcionar como apêndice complementar de informações facultadas pela instância narrativa, como seu relato substitutivo, e como ilustração da ideologia do autor, ou do narrador em seu lugar, ou, ainda, de uma personagem que tendemos, aqui e além, a identificar com o primeiro, ou com ambos, dependendo do jogo praticado no e pelo xadrez da ficção.

Em *Passos perdidos*, entre tantos exemplos possíveis, não é o narrador quem descreve “a reacção do ex-imperador quando a pequena armada inglesa que o transportou chegou a Santa Helena, no dia 15 de Outubro de 1815” (Gomes, 2016b: 23). Como em outras ocasiões, a prerrogativa é transferida para a citação de um excerto de *Mémorial de Sainte-Hélène*, “espécie de autobiografia ditada por Napoleão” a Emmanuel de Las Cases (Gomes, 2016b: 23).

No caso de *O verão de 2012*, o jogo dialógico que destacamos é talvez mais complexo: pela possibilidade de a narrativa em primeira pessoa poder levar à identificação entre o psiquiatra-narrador e o autor, e pela hipótese de (con)fundirmos a personagem P. com o autor. Ou, talvez, pela oportunidade de a vermos como desdobramento deste, em pressuposto caucionado pela semelhança das iniciais dos nomes próprios, pela coincidência da doença (a própria e a da sociedade) e da relação que ambos mantêm com a morte, ou, ainda, pela partilha de uma certa visão do mundo, que passa, também, pela vivência no campo ou por considerações sobre a União Europeia, de acordo com o que lemos em alguns dos textos publicados em *Ouro e cinza*.

É assim que, entre outras, as considerações feitas sobre a *Troika*, com o conseqüente apelo à insurreição e ao ataque aos seus representantes protagonizado por P., que culmina no assassinato de Hermann Sachs (Gomes: 2014 [2013]: 140-145, ver p. 62), nos parecem consubstanciar a passagem à prática do que, em abstrato, escreve na crónica “Vadios”, onde ironicamente dá conta da “ofensiva da ditadura dos mercados” (Gomes, 2016a: 36). Lembre-se, ainda, esse outro texto intitulado “With the Bloody Others”, em cujas linhas finais apela a que não respondamos às ordens e às solicitações da União Europeia: “Esqueçam portanto essa treta da produtividade e da dívida pública. Não pagamos, saímos da União Europeia e pronto. Está-se bem aqui no campo. Tudo leva muito tempo e fica mal feito, é verdade,

mas já não há paciência para aturar alemães e ingleses aos gritos” (Gomes, 2016a: 100)<sup>13</sup>.

Regressemos, porém, ao problema da quebra da linearidade narrativa que nos vinha ocupando. Aos exemplos de desagregação formal já referidos (resultantes, essencialmente, da inclusão-colagem sistemática de variados discursos-vozes) deve ainda acrescentar-se aquele que, em *Hotel*, melhor ilustra a capacidade subversiva de Paulo Varela Gomes. Referimos, agora, ao capítulo 29, “Desencontros e conjugações” (Gomes, 2014 [2016]: 219-229), construído pela apresentação de três colunas em cada página (cada uma delas registando ações simultâneas), cuja leitura exige um acréscimo substancial ao trabalho de decifração de sentidos: por quebrar a (já frustrada) linearidade, por implicar tentativas que permitam fazer ordem da disposição gráfica oferecida.

#### Desencontros e conjugações

Quando Margareta se viu sozinha, não foi até às janelas ou à varanda olhar lá para fora, como acontece a muitos hóspedes que entram pela primeira vez no seu quarto de hotel. Parou em frente do enorme espelho de moldura dourada e olhou para si mesma e para a cama que tinha por detrás, sorriu com ironia em relação à extravagância da coisa e também porque a divertia que tal extravagância a interessasse, e só então foi encontrar o rosto aos vidros das portadas da varanda para sentir a chuva que caía, contínua e densa. Experimentando um arripio de culpa, atirou-se de costas para a cama, de braços e pernas abertas, e depois suavegiu-se nos cotovelos para se observar no grande espelho, o cinto de ligas, a expressão vaga da pele branca

quando Joaquim Eliodoro decidiu vaguear pelas salas do hotel, subiu a escada para o andar superior do claustro e sentou-se num banco escavado num nicho de pedra revestido de azulejos verdes e brancos e virado directamente a sul, que servia para hóspedes friorentos se aquecerem nos meses do ano em que o sol estava suficientemente baixo. João António costumava estar ali a ler, ou por vezes a irmã mais velha, chamada Maria Eugénia, recordou Joaquim Eliodoro, um nome mais antiquado que o seu, porque ele tinha sessenta anos e a miúda talvez nem dez. O seu espírito estava em desacceleração, como se o motor do pensamento tivesse sido desligado sem aviso e progredisse num charco pastoso de ideias encadeadas umas nas outras, incompletas, caprichosas,

como era hábito suceder a Manuela, que, quando perdia o domínio sobre si, ouvindo na mente o eco de acontecimentos futuros e outros ocorridos há muito, tinha de se obrigar a prestar atenção à realidade imediata, não a eventual complicitade entre Joaquim Eliodoro e Margareta mas as consequências que tal complicitade, a existir, acarretavam para si, ou melhor, para aquilo que tinha de fazer, como quem cumpre ordens ao mesmo tempo absurdas e indiscutíveis. Na sala de refeições, onde as empregadas acabavam de preparar três mesas, a de Joaquim Eliodoro, a de Margareta e uma muito maior, destinada a um grupo de informáticos que reunia numa das salas do hotel e alugara alguns quartos e as suítes do Jardim e das Varandas, deitando a escrupulosa a da Torre, um lugar perfeito

<sup>13</sup> A questão da União Europeia, agora em colapso, recorre na novela “A guerra de Samuel”.

A pergunta que de imediato se impõe é, naturalmente, como ler este capítulo? Os desafios são, pelo menos, dois: a (im)possibilidade de fazer leituras simultâneas e a necessidade de ensaiar e de estabelecer o fio condutor da leitura: ler as colunas de uma mesma página no sentido horizontal, pela ordem em que se apresentam, A B C, A B C, etc., ou ler, na vertical, fazendo corresponder cada bloco ao(s) anterior(es), AA BB CC, etc., hipótese que se revelará ser a mais adequada. Teoricamente, talvez possamos considerar um terceiro desafio, tendo em conta que, desconfiado já de experimentações, se não receoso de, por isso, perder alguns dos sentidos do texto, o leitor pode, ainda, tentar dilucidar (baralhar) uma outra ordem que passe, por exemplo, por começar a ler da direita para a esquerda (C B A), do meio para a direita (B C A) ou do meio para a esquerda (B A C).

Mas a ficção de Paulo Varela Gomes abre-se igualmente a outras dinâmicas que têm vindo a marcar a ficção portuguesa, em particular depois do ano 2000. Referimo-nos a determinadas inflexões temáticas, resultantes da própria evolução histórico-social-tecnológica, com as decorrentes implicações na própria escrita e nas relações (inter)individuais e (inter) sociais que esta duplica. Reportamo-nos, ainda, e principalmente, a um conjunto de estratégias que, no género romance, se tem traduzido na crescente aliança entre o uso da palavra na construção dos universos ficcionais e a presença (direta ou indireta) de imagens de diversa ordem (num *jogo* que nos leva a propor uma nova classificação subgenológica: a de romance intermedial)<sup>[14]</sup>.

Relativamente à primeira situação, e no que toca aos efeitos provocados pelo fluxo informativo resultante da (já não tão recente) internet, não são poucos os exemplos que nos são oferecidos pelos livros do autor. Este, em entrevista a José Cabrita Saraiva, admite que

Como toda a gente terá percebido, há muito de escrita académica na minha escrita não-académica. Isso implica investigação. Horas e horas na internet ou em volta de alguns livros que ainda tenho para aqui (...). Penso que a internet, que há 20 anos não existia para nada de útil, mostrou ser uma das poucas máquinas que virou a vida da humanidade do avesso: a roda (e o

<sup>14</sup> Sobre o assunto, ver Arnaut, 2018: 17-42.

eixo), o arado, a cartografia moderna, a máquina a vapor. Tenho uma admiração sem limites pelas pessoas que trabalham na net. Acho que a Wikipedia devia ganhar, de uma assentada, todos os Prêmios Nobel, incluindo o da paz. (Saraiva, 2016: 33)

Nesta linha de ideias, em *Passos perdidos*, além de apelar aos leitores para que consultem a Wikipedia, de modo a alargarem a informação sobre outras ilhas que não a de Santa Helena (Gomes, 2016b: 29)<sup>15</sup>, metafictionalmente os/nos implicando na ficção, Paulo Varela Gomes desvenda também o seu processo de criação quando, entre outros, confessa o *apoio* proveniente do Google:

No momento em que o autor escreve este livro, só existe em Santa Helena um pequeno aeroporto militar, cujos utilizadores são universal e notoriamente avessos a fotografias aéreas que não sejam feitas por eles. Felizmente, hoje há os satélites e o Google Earth, aos quais voltaremos adiante, mas nada disso estava disponível até há uma dúzia de anos. (Gomes, 2016b: 31-32)

Têm muita sorte os observadores e os leitores de hoje. O autor escreveu os parágrafos anteriores depois de passar mais de uma hora, no início de Junho de 2014, a ver Santa Helena do ar, a cinquenta metros de altura, através dos instrumentos que a Google criou. (Gomes, 2016b: 91)

No que diz respeito à segunda situação, a aliança entre a palavra e a imagem (presente ou apenas intertextualmente e/ou interartisticamente convocada), este romance oferece-nos também alguns exemplos,

<sup>15</sup> Posteriormente poupará ao leitor o trabalho de consulta, informando “que foi isso mesmo que aconteceu” (Gomes, 2016: 258). Em *O verão de 2012*, P. aconselha ao psiquiatra “páginas da internet, documentários no YouTube” e, em outro exemplo, o médico pergunta a P., “depois de uma pequena investigação na internet, se teria lido, no período da juventude em que devorava um após outro os livros de Emilio Salgari, o romance intitulado em italiano *Le Meraviglie del Duemila*” (Gomes, 2014 [2013]: 31, 39, respetivamente; ver ainda, p. 73, para uma vivência sem telemóveis, *facebook*s ou *youtubes*; p. 98, para a rapidez na comunicação possibilitada pelo e-mail; ou p. 100, para a globalização informativa facultada pela internet). No caso de *Hotel*, entre outras: remissões também para a Wikipedia, referência ao tempo passado por Joaquim Heliodoro em pesquisas na internet (Gomes, 2014 [2016]: 27, 53 e 76) (ver ainda pp. 150, 254 e 274: respetivamente para a facilidade e o conforto na aquisição de bens online, para a disponibilização do conhecimento e para as potencialidades de *voyeurismo* oferecidas pela rede mundial).

sobejamente interessantes, do que se tem vindo a designar-se como ficção hipercontemporânea, nomeadamente no que diz respeito à composição dos seres que povoam a narrativa. Ao invés de enveredar por uma técnica de caracterização tradicional (através de listagens de traços físicos e/ou psicológicos), o autor implica-nos na construção de algumas das suas personagens, sistematicamente fazendo apelo à nossa enciclopédia.

Vejamos o que ocorre com a protagonista, Anna W., por si imaginada “com a aparência, a voz e as maneiras da atriz sueca Alicia Vikander”, salvaguardando, no entanto, numa intensificação do esforço mental-enciclopédico exigido, que devem acrescentar-se “duas décadas às imagens que encontrarem dela, porque Alicia Vikander nasceu em 1988, tendo portanto vinte e seis anos quando se escrevem estas linhas” (Gomes, 2016b: 19).

Ora, em primeiro lugar, para que o leitor comece a compor a imagem da personagem, é necessário conhecer a ex-dançarina e hoje atriz que lhe serve de modelo. Fácil, pensar-se-á... porque temos a internet à distância de um clique, acrescentamos.

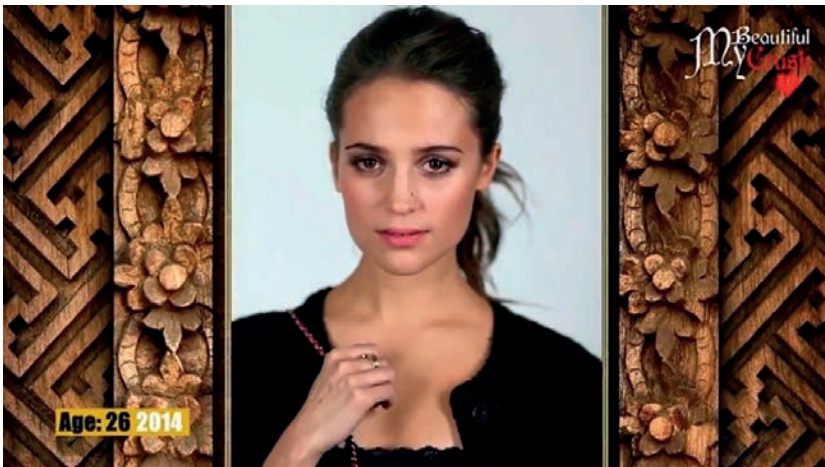


Figura 1.<sup>[16]</sup>

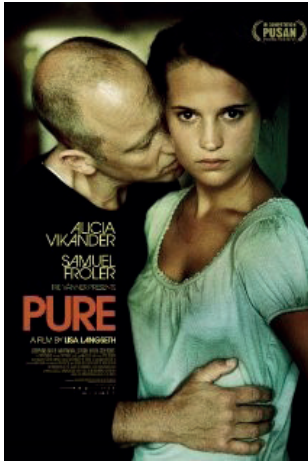
<sup>16</sup> “Alicia Vikander from 9 to 28 years old – through the years” (1997-2017), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=utVrKVlzk3U&list=P Ln y v w w j p 0 V H f L U 7 Q a D t 1 z k h T s e h E v z V e & i n d e x = 9>

E talvez não tão fácil quanto isso, ou não tão cómodo quanto isso, pelo menos para os que a não conhecem, já que há que interromper a leitura para fazer a pesquisa. E para os que conhecem a atriz, ou a investigaram no universo virtual, há, em todo o caso, que procurar uma das imagens correspondentes à idade mencionada e não a outra.

A estas diligências acresce o trabalho de, para chegarmos ao retrato (aproximado) de Anna W., para a visualizarmos, termos que imaginar Alicia com os tais mais vinte anos. Tarefa difícil, afinal, porque como constata, “Alicia Vikander e Anna W. tinham um rosto sem idade já em adolescentes” (Gomes, 2016b: 20). O trabalho poupado ao autor na composição da personagem (ainda que reconheça que, tal como sucede com a leitora, também ele deverá recompô-la na sua imaginação) traduz-se, portanto, na medida proporcionalmente inversa ao esforço exigido ao leitor.

Além disso, não esqueçamos que “encontraremos também Anna W. noutras paragens e noutros tempos desta narrativa”, até aos seus quarenta e cinco anos e à sua chegada à ilha de Santa Helena: “Terá primeiro dezasseis anos, depois vinte, a seguir trinta e três” (Gomes, 2016b: 19), o que obriga a novo acionamento da imaginação, isto é, de recomposição do paralelismo visual com Alicia Vikander em outras fases da sua vida, passada ou a vir (já que, no momento em que escrevemos este texto, a atriz também ainda não tem os tais trinta e três anos, e, muito menos, os quarenta e cinco anos referidos).

Porém, os obstáculos ao *desenho* da personagem não ficam por aqui. Para melhor compreendermos os seus traços físicos (e, numa linha extensiva, os seus traços psicológicos), ou para mais baralhar o leitor menos atento ao mundo do cinema, o autor remete para três filmes, cada qual a seu modo influenciador da maneira como imagina Anna W. (Gomes, 2016b: 20-21): *Pure* (2011, 2009 ou 2010, segundo a Wikipedia, para utilizarmos uma fonte cara ao autor), em que Alicia Vikander desempenha o papel de Katarina, uma jovem com um passado problemático; *A Royal Affair* (2012), em que dá corpo à rainha Carolina Matilde; e *Anna Karenina* (2012), em que desempenha o papel da princesa Ekaterina ou Kitty.



Figuras 2. 3. 4.<sup>[17]</sup>

O retrato a fazer da personagem ficará, apesar de tudo, necessariamente incompleto, fluido, porque, como também ficamos a saber pelo narrador, “desconhecemos quase tudo da vida da atriz e da pessoa Alicia Vikander e tão-pouco conheceremos Anna W., a não ser através do autor, que, todavia, insistirá em nunca a desvelar por completo, talvez por incapacidade, dizendo por enquanto e somente: reparem, tem o rosto e o corpo de Alicia Vikander”, ficando, portanto,

<sup>17</sup> Disponíveis em [https://en.wikipedia.org/wiki/Pure\\_\(2009\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pure_(2009_film)), <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-143759/>, <http://www.imdb.com/title/tt1781769/mediaviewer/rm3083905280>

Muito do essencial (...) por esclarecer, mas é desnecessário recriar que a personagem apareça como incompleta, basta apenas que se admita a verosimilhança maior que reside na falta de transparência das pessoas e das personagens relativamente àquelas que parecem estar completamente ao alcance da nossa compreensão e não passam de miragens, ilusões, bonecos ideológicos. (Gomes, 2016b: 21-22)

O mesmo procedimento intertextual interartístico (dissimulado, já que a imagem não é incluída no corpo do romance) – o escritor chama-lhe “eclipse” (Gomes, 2016b: 126) – é adotado em relação a C. Brandon, “muito parecido com o actor Laurence Harvey, tanto que, não fosse ter olhos cinzento-azulados, seria um verdadeiro sócia deste actor” (Gomes, 2016b: 125). Tal como faz o autor, remetemos, portanto, “a descrição da aparência de C. Brandon para uma figura que qualquer leitor pode encontrar na internet ou num livro sobre os filmes rodados em Inglaterra de 1960” (Gomes, 2016b: 126). Lembrando, porém, que, acompanhando a personagem parte da vida de Anna W., se torna necessário que coloquemos novamente a imaginação em marcha para recompormos a sua aparência nos diversos momentos narrativos:



Figuras 5. 6.<sup>[18]</sup>

<sup>18</sup> Disponíveis em <https://www.pinterest.pt/pin/9570217931495641/> e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Laurence\\_Harvey](https://pt.wikipedia.org/wiki/Laurence_Harvey)



Mas talvez o exemplo mais fascinante desta prática intertextual interartística deva ser colhido em *Hotel*, romance cujo enredo nos parece duplicar, em último caso, a complexidade arquitetural do empreendimento Torre das Infantas. Metáfora não só da estrutura do romance, mas também do processo de leitura, o palacete mandado reconstruir por Joaquim Heliodoro torna-se, então, um misterioso labirinto (Gomes, 2014 [2016]: 81), uma

enorme casa, um mundo de recantos e desníveis, de portas e postigos, de passagens e escadas, de corredores e impasses, por onde podia, se quisesse, andar livremente, cosido às paredes como um espião, ou todo-poderoso como um fantasma, onde podia abrir todas as portas, deitar-se em todas as camas, repousar em todos os sofás, refrescar-se em todas as casas de banho, olhar para o seu feio corpo em todos os espelhos. (Gomes, 2014 [2016]: 47)

Dos quartos disponíveis, destacar-se-á, “por razões que se desvelarão adiante”, o número 1, “que ele próprio fizera construir e mobilar depois da obra do hotel acabada e, portanto, sem intermediação do arquitecto e dos operários, recorrendo a outros homens, apenas dois, vindos de longe e para longe mandados depois da obra feita” (Gomes, 2014 [2016]: 48).

A esta linha de mistério, deve juntar-se o facto de o espaço ser ocupado por mulheres sozinhas e, neste caso, apenas por uma noite, contrariando “a regra do hotel” (Gomes, 2014 [2016]: 88). Além disso, deve também destacar-se o papel de Manuela e da sua curiosidade, não só pelas ocupantes do quarto (com quem suspeitava que o patrão dormia), mas também pelos passeios noturnos de Joaquim Heliodoro, bem como pela pesquisa feita sobre a instalação “*Étant donnés*”, de Marcel Duchamp, encontrada pela gerente “num canto do ecrã do computador (Gomes, 2014 [2016]: 191).

A partir daqui, através desta personagem, cuja vontade de dilucidar o(s) mistério(s) já havia começado a fazer-se sentir “em três sítios do seu organismo, a mente, o estômago e o sexo” (Gomes, 2014 [2016]: 93), em padecimento escopofílico que ocorre ainda antes de conhecer o gozo que daí tiraria (Gomes, 2014 [2016]: 211), torna-se inevitável estabelecer a

relação interartística que possibilitará vários jogos da visão previamente inscritos na narrativa. Estes serão facultados pelos “olhares furtivos e gulosos” (Gomes, 2014 [2016]: 164) que Joaquim Heliodoro lança a Margareta, uma das hóspedes, ou, entre outros casos, quando, em capítulo sugestivamente intitulado “Tendo em conta a pornografia”, sabemos do seu gosto voyeurista, saciado, em tempos, pela frequência tanto dos *glory holes* quanto dos *peep shows*, e agora satisfeito pelos textos escritos, que, contudo, apenas lhe permitem “observar friamente a descrição em busca dos seus mecanismos” (Gomes, 2014 [2016]: 187)<sup>19</sup>.

E é assim que, depois de ler e imprimir as “Instruções” para a montagem de “Étant donnés”, e de pensar “na porta do quarto de Joaquim Heliodoro”, Manuela toma “a decisão que ia alterar a sua vida: abrir um orifício nessa porta, na extremidade da moldura de uma das almofadas, de modo a poder tapá-lo e destapá-lo com um pau de fósforo pintado com a cor da porta” (Gomes, 2014 [2016]: 192). E é assim que se transforma a palavra em duplo da(s) imagem(ns) que nos dão a conhecer alguns pormenores de “Étant donnés”, a última grande obra de Marcel Duchamp, na qual trabalhou secretamente entre 1946 e 1966, exposta-instalada no Museu de Arte de Filadélfia em 1969, um ano depois da morte do artista. O cenário principal – um corpo nu, feminino, deitado num monte de ervas secas, de pernas abertas e com a mão esquerda estendida para uma lamparina acesa – é apenas parcial e parcelarmente visível através de dois buracos disfarçados em uma porta de madeira:

---

<sup>19</sup> Posteriormente saberemos que “Joaquim Heliodoro nunca namorara. As mulheres com quem tinha relações sexuais recebiam dinheiro para isso. Conheceu também outras mulheres em cabines de *peep-show* ou escondendo-se para olhar para elas, o que fizera pela primeira vez aos quinze anos, escavando com um canivete e um parafuso um pequeno buraco na porta da casa de banho da criada para lhe poder ver a forma pequena e cheia dos seios, e a tensão das nádegas quando ela se inclinava para a frente” (Gomes, 2014 [2016]: 274, ver pp. 250-251). Lembrar o título *Peepshow* (Gomes, 1987) torna-se, portanto, inevitável.



Figuras 7. 8. 9. 10.<sup>[20]</sup>

Ressalvando embora a presença de variantes no modo como se processa a observação (de joelhos e não em pé) tornam-se evidentes quer a semelhança entre a limitação da perspetiva visual oferecida por um pequeno orifício, quer a que sobressai da excitação que daí decorre:

Pé ante pé, Manuela aproximou-se da porta. (...) com a ajuda da lanterna, segurou o pau de fósforo com a pinça. Voltou a encostar o ouvido à porta. (...) Puxou o pau de fósforo muito devagar e o sangue afluíu-lhe descontroladamente ao coração quando viu um fiozinho de luz a escapar-se do orifício. (...)

<sup>20</sup> Disponíveis, respetivamente, em <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,exposicao-pretende-revelar-misterio-de-obra-postuma-de-marcel-duchamp,70002030888>, [https://pwias.ubc.ca/event/duchamp-wheels\\_](https://pwias.ubc.ca/event/duchamp-wheels_), <https://www.flickr.com/photos/photogaby/6151356029> (detalhe interior, fotografia de John Chau), <https://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html>, <http://artobserved.com/2009/09/go-see-philadelphia-marcel-duchamp-etant-donnes-at-philadelphia-museum-of-art-through-november-29-2009/>. Para um elucidativo vídeo, ver [https://www.youtube.com/watch?v=dAlzBx24\\_vM](https://www.youtube.com/watch?v=dAlzBx24_vM). Para a referência pormenorizada às “Instruções” da instalação, ver Gomes, 2014 [2016]: 189-191. Sobre a arte de Marchel Duchamp, ver Carvalho, 1999.

Quando a sua vista se habituou à claridade do quarto, viu que Joaquim Heliodoro estava sentado na borda da cama, mesmo em frente dos seus olhos, nu da cintura para baixo. É grande a amplitude de visão proporcionada por um orifício de um milímetro de diâmetro, mas a definição é tão nebulosa como aquela que se obtém de uma lente suja, e só pode ser corrigida, sempre parcialmente, pela concentração da visão num ou noutra aspecto particular, como se à concentração de imagens no pequeníssimo raio de luz tivesse de corresponder a miniaturização do próprio olhar. Manuela hesitou, sem consciência disso, entre focar a sua vista na cintura ou no rosto de Joaquim Heliodoro (...). Acabou por olhar primeiro para o rosto (...). Depressa desceu o ponto de mira do olhar e viu que a mão de Joaquim Heliodoro apertava o membro erecto e se movia num ritmo muito lento (...). Manuela sentiu que a sua vagina se liquefazia e teve a certeza de que lhe bastaria tocar ao de leve no clítoris para se vir de repente. (...). Joaquim Heliodoro levantou-se segurando o membro com a mão direita, de modo a impedir que o esperma escorregasse para a colcha e o chão. Ao passar junto à porta, Manuela perdeu o foco e só viu uma mancha cor de carne. (Gomes, 2014 [2016]: 212-214)

Em outro exemplo, agora relacionado com o enigma que rodeia o quarto nº 1, o *jogo* de perspectiva (e a concomitante relação com “Étant Donnés”) não é exercido em sentido único, do exterior para o interior, mas em ambos os sentidos. Ocupado por Margareta, que descobre o segredo, ainda que não totalmente, do hotel, e do quarto, caberá a esta personagem um dos papéis principais no jogo erótico (em duas fases, em dois sentidos) em que mais interessa, em que mais gozo dá, a contemplação do que a presença física<sup>[21]</sup>. Adivinhando o olhar de Joaquim Heliodoro por detrás do grande espelho existente numa das paredes do quarto, Margareta,

Experimentando um arrepio de culpa, atirou-se de costas para a cama, de braços e pernas abertas, e depois soergueu-se nos cotovelos para se observar no grande espelho, o vestido largo, as meias, o cinto de ligas, a impressão vaga de pele branca ao fundo das coxas. Num impulso, Margareta abriu totalmente

---

<sup>21</sup> Se aceite como desvio relativamente à *ordem* natural das coisas, a escopofilia ilustra também uma outra característica da ficção escrita e publicada depois do ano 2000: a preferência por “personagens diversamente desequilibradas, (quase) patologicamente anormais”, na senda da construção naturalista da personagem (sobre o assunto, ver Arnaut, 2018).

as pernas e expôs o sexo ao seu reflexo no espelho. (...) Quando pousou o livro, postou-se em frente do grande espelho sem qualquer expressão no rosto, sem olhar sequer diretamente para o seu reflexo, sem decidir conscientemente o que fazer, e fazendo por fim aquilo que quis: voltou-se para a cama, deixou cair o vestido aos pés, removeu a roupa interior e as meias curvando-se vagarosamente para a frente (...). Sentia-se ao mesmo tempo gelada e inflamada, o frio e o calor a circular nas mesmas veias, agitados pelo mesmo coração até deixar o espírito decidir o que fazer: bater no espelho, ignorá-lo, exibir-se, deitar-se debaixo dos cobertores. Acabou por fazer tudo isso, muito mais do que se julgava capaz, muito menos do que já vira outras fazer, sem que, enquanto se escondia ou exibia, das maneiras mais modestas às mais obscenas, enquanto se levantava, deitava, curvava, soubesse com certeza o que queria, e sem que o prazer que sentiu vencesse em definitivo o equívoco e o embaraço. Pela primeira vez na vida fingiu um orgasmo (...) e mal tinha acabado de o fazer, veio-se de facto, deixando escapar apenas um longo murmúrio quase queixoso e involuntário. (Gomes, 2014 [2016]: 219, 227-228)

No além-texto, permanece o leitor, permanecemos nós, atónito(s), chocado(s) ou, simplesmente, experimentando sensações idênticas às das personagens. Em derradeira análise, a pulsão do olhar que caracteriza estas personagens é (pode ser) o reflexo da escrita de qualquer escritor, que das cenas do quotidiano, o seu ou de outrem, vivido ou imaginado, faz matéria-prima das suas obras. E Paulo Varela Gomes não é exceção: nas crónicas-pedaços do real que é o nosso, ou nas narrativas em que escre(vi) ve a sua vida e a de outros que talvez só aparentemente sejam criaturas do mundo da ficção.

## Referências

- Arnaut, Ana Paula (2018). Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. *Revista de Estudos Literários*, 8, 17-42.
- Carvalho, António José Olaio Correia de (1999). *O campo da arte segundo Marcel Duchamp*. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/3749/1/O%20campo%20da%20arte%2C%20segundo%20Marcel%20Duchamp.pdf>
- Cunha, Sílvia Souto (2015, março 12). Goa encantada. *Revista Visão*, 94.

- Duarte, Luís Ricardo (2015, março 18). Paulo Varela Gomes. Goa, idade da inocência (entrevista). *Jornal de letras, artes e ideias*, 14-15.
- \_\_\_\_ (2016, março 16). Fúria de escre(vi)ver [entrevista]. *Jornal de letras, artes e ideias*, 7-9.
- FOWLES, John (1988 [1964]). *A amante do tenente francês*. Lisboa: Presença.
- GOMES, Paulo Varela (2014 [2013]). *O verão de 2012*. Lisboa: Tinta-da-China.
- \_\_\_\_ (2014 [2016]). *Hotel*. Lisboa: Tinta-da-China.
- \_\_\_\_ (2015). *Era uma vez em Goa*. Lisboa: Tinta-da-China.
- \_\_\_\_ (2016a). *Ouro e cinza*. Lisboa: Tinta-da-China.
- \_\_\_\_ (2016b). *Passos perdidos*. Lisboa: Tinta-da-China.
- \_\_\_\_ (2017). *A guerra de Samuel*. Lisboa: Tinta-da-China.
- \_\_\_\_ (2015). Morrer é mais difícil do que parece. *Granta*, 5, 17-25. Disponível em: <http://www.tintadachina.pt/pdfs/ca3c8edeb1fc9034360f6facc91f6037-inside.pdf>
- Heliogábalo (1981). *Cenas de pirataria*. Lisboa: Elementos Editores.
- \_\_\_\_ (1987). *Peepshow*. Porto: Black Sun Editores.
- \_\_\_\_ (1990). *Encontro à beira do Arno*. Lisboa: Hiena Editora.
- Guerreiro, António (2013, março 1). Retrato do escritor enquanto reaccionário e comunista utópico [entrevista]. *Público/Ipsílon*, 22-24.
- \_\_\_\_ (2014, fevereiro 28). O olho de Deus. *Público*, 24.
- \_\_\_\_ (2015, abril 10). Goa revista e experimentada. *Público/Ipsílon*, 41-42.
- \_\_\_\_ (2016, março 25). Lugares que são como corpos tatuados. *Público/Ipsílon*, 27.
- Leonardo, Ana Cristina (2013, março 9). *O verão de 2012*. *Expresso/Atual*, 31.
- \_\_\_\_ (2014, fevereiro 22). O charme indiscreto da burguesia. *Expresso/Revista*, 40.
- \_\_\_\_ (2015, fevereiro 28). *Era uma vez em Goa*. *Expresso/Revista*, 72.
- \_\_\_\_ (2016, fevereiro 27). A arte de contar. *Expresso/Revista*, 72.
- \_\_\_\_ (2017, junho 17). A paz imperfeita. *Expresso/Revista*, 75.
- Lucas, Isabel (2013, março 1). *O verão de 2012*. *Público/Ipsílon*, 30-31.
- McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- O'Brien, Flann (1983 [1939]). *At-Swim-Two-Birds*. Harmondsworth: Penguin.
- Richardson, Brian (ed.) (2002). *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Saraiva, José Cabrita (2016, fevereiro 25). A Wikipedia devia ganhar, de uma assentada, todos os prémios Nobel (entrevista). *Jornal i*, 33. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/509290>
- Saramago, José (1985 [1977]). *Manual de Pintura e Caligrafia*. 3ª ed. Lisboa: Caminho.
- Waugh, Patricia (1988). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.

Figuras

1. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=utVrKVlzk3U&list=PLnyvw-wjp0VHfLU7QaDt1zkhTsehEvzVe&index=9>
2. 3. 4. Disponíveis em [https://en.wikipedia.org/wiki/Pure\\_\(2009\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pure_(2009_film)), <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-143759/>, <http://www.imdb.com/title/tt1781769/mediaviewer/rm3083905280>
5. 6. Disponíveis em <https://www.pinterest.pt/pin/9570217931495641/> e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Laurence\\_Harvey](https://pt.wikipedia.org/wiki/Laurence_Harvey)
7. 8. 9. 10. Disponíveis em <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,exposicao-pre-tende-revelar-misterio-de-obra-postuma-de-marcel-duchamp,70002030888>, <https://pwias.ubc.ca/event/duchamp-wheels>, <https://www.flickr.com/photos/photogaby/6151356029>, <https://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html>, <http://artobserved.com/2009/09/go-see-philadelphia-marcel-duchamp-etant-donnes-at-philadelphia-museum-of-art-through-november-29-2009/>.

### III. Um diário é um blogue é um diário: género e transmediação em *Ana de Amsterdam*

Paulo Alexandre Pereira\*

#### 1.

Num texto publicado no blogue *Ana de Amsterdam* que, a ritmo oscilante, Ana Cássia Rebelo tem vindo a manter desde 2006, escarnece a autora dos proliferantes volumes que, em resposta a um mercantilismo editorial que se serve do autor como *trademark*, se limitam a coligar, em letra de forma, crónicas ou *posts*, isto é, textos cujo meio técnico de disseminação não foi originalmente a página impressa<sup>1</sup>. Vale a pena transcrever as suas reflexões, datadas de 16 de julho de 2009:

Guardiães

Só há uma coisa mais deprimente do que publicar em livro as crónicas que se escrevem em revistas e jornais. É publicar em livro os textos que se escrevem em blogues. Os livros, entre outras coisas, passaram a ser guardiães da filosofia de pacotilha, da merdologia em geral, da análise gajológica do mundo, sapatos e namorados, namorados e sapatos, do escalpe frenético e detalhado de cada notícia, da opinião efémera, perecível, descartável. Tudo devidamente impresso em folhas de boa qualidade, com uma capa catita e uma cinta com uma frase de efeito. As pessoas que

---

\* Centro de Línguas, Literaturas e Culturas / Universidade de Aveiro.

<sup>1</sup> Emprego o conceito de “meio técnico” na aceção que, em *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics Among Media*, lhe confere Lars Elleström, entendendo-o “(...) not as a technical medium of production or storage but of ‘distribution’ in the precise sense of disseminating sensory configurations. Without a doubt, a book page is a technical medium of storage and furthermore a technical medium of distribution that disseminates visual sensory configurations. In contrast, sound waves generated by vocal cords do not store sensory configurations but only disseminate them”. (Elleström, 2014: 14)



compram colectâneas de crónicas e afins fazem-no porque, em regra, apreciam os autores. Porém, quando chegam a casa, arrumam o livro num lugar esconso da estante e nunca mais lhe tocam. Ninguém, mas mesmo ninguém, lê colectâneas de crónicas e de posts. Felizmente. As crónicas devem ler-se nos jornais. Os posts nos blogues. Os livros deviam servir para outra coisa qualquer.

A incompatibilidade entre as formas paraliterárias mencionadas pela autora e os novos *media* em que surgem transplantadas decorre, assim, daquilo que se considera ser uma transmediação<sup>[2]</sup> ilegítima destes textos, forçados a migrar para um suporte (o livro ou, como parece dele metonimicamente inferível, a Literatura<sup>[3]</sup>) que não era o seu de origem (a imprensa escrita, o contexto digital)<sup>[4]</sup>. Esta *re-mediação* coage, portanto, estas formas tangenciais ou mesmo extrínsecas ao literário a inscrever-se numa nova ordem de leitura (e num distinto sistema simbólico de valor) que é o do livro. Sem tempo para me alongar acerca da muito reveladora semelhança de família reconhecida pela autora entre crónica e *post* (não por acaso, ambos géneros definidos por um proteísmo que obstinadamente se furta a categorizações<sup>[5]</sup>), registo apenas a autoironia (involuntária?) que decorre

<sup>2</sup> O uso fluante ou mesmo equívoco do conceito de “transmediação” torna recomendável um esclarecimento preliminar. Também aqui seguimos Lars Elleström, para quem “the concept of transmediation involves two ideas. Transmediation is not only *re*-mediation – repeated mediation – but also *trans*-mediation: repeated mediation of equivalent sensory configurations by *another* technical medium (...)”, acentuando ainda o mesmo autor que “all transmediation involves some degree of *transformation*: the trans-mediated equivalent sensory configurations and the corresponding representations that they trigger may be only slightly different and clearly recognizable, but they may also be profoundly transformed; for instance, musical narratives based on literature evidently differ significantly from their sources”. (Elleström, 2014: 14-15)

<sup>3</sup> É também esta a opinião de Rannaud Gérald, para quem a publicação dos diários “introduit les textes dans l’ordre du littéraire, mais surtout dans l’ordre de la ‘littérature’, c’est-à-dire les constitue comme des objets propres d’un mode de communication spécifique à l’intérieur d’un système institutionnel”. (Gérald, 1978: 278)

<sup>4</sup> Esta não-congenialidade entre género e *medium* foi, a propósito do diário, já salientada por Laurie McNeill que salienta que “this pairing of genre and medium, however, seems troubling, if not paradoxical: after all, the diary is a centuries-old practice associated with the spiritual, the therapeutic, and the strictly private, while the Internet, home of the ‘New Media,’ has been celebrated for its publicity and accessibility”. (McNeill, 2005: s.p.)

<sup>5</sup> Relativamente ao diário, essa resistência da forma às repetidas investidas descritivas da crítica é sintetizada, nos seguintes termos, por Rachael Langford e Russell West: “the diary, as an uncertain genre uneasily balanced between literary and historical writing, between the spontaneity

da circunstância de, em 2015, ter Ana Cássia Rebelo justamente publicado em volume homónimo uma seleção das entradas que, entre 2006 e 2014, tinha publicado no blogue. Que essa transmediação do ecrã à página tenha, no seu caso particular, implicado dois géneros coligados pela sua vocação intimista – um digital (o *weblog*, ciberdiário ou diário em linha) e um literário (o diário) – permite colocar questões de descendência e hibridação entre velhos e novos géneros, isto é, entre formas literariamente consagradas e outras, de natureza derivativa, surgidas em ambiente digital. Pretendo aqui equacionar algumas dessas questões, considerando, com Viviane Serfaty, que “for all their apparent and sometimes actual novelty, online diaries and weblogs are but the latest avatars in the long history of self-representational writing” (Serfaty, 2004: 1).

Efetivamente, parece não haver dúvida de que, para Ana Cássia Rebelo, o blogue constitui um avatar digital do diário íntimo, como parece indiciar o projeto essencialmente confessional que subjaz à sua rotina de escrita. Explica a autora:

Naquela altura toda a gente tinha um blogue, estava muito na berra. Eu não conhecia muito o mundo da blogosfera, nem era uma pessoa que gostasse particularmente de escrever. Fi-lo por razões pessoais. Eu gosto de ler e gosto de fazer pouco mais. Ao final da noite, depois de deitar os miúdos e tudo isso, comecei a escrever no blogue para preencher o meu tempo, que era um tempo de alguma solidão. No início, para além de falar das minhas coisas, falava também sobre a vida política, opinava como toda a gente opina, mas, passado algum tempo, o blogue passou naturalmente a ser o meu diário. (*apud* Caetano, 2015: s.p.)

Dispensando, na edição portuguesa, qualquer rotulação genológica, o volume *Ana de Amsterdam* surge, ao contrário do que sucedia no blogue de que descende, expressamente associado à identidade civil da sua autora, Ana Cássia Rebelo, e sujeito a uma operação de reconfiguração editorial, como se de um verdadeiro diário íntimo se tratasse. A este respeito, o desdobramento autoficcional da autora na personagem homónima, decalcada

---

of reportage and reflectiveness of the crafted text, between selfhood and events, between subjectivity and objectivity, between the private and the public, constantly disturbs attempts to summarize its characteristics within formalized boundaries”. (Langford & West, 1999: 8)

da célebre canção de Chico Buarque<sup>[6]</sup>, sinaliza, no livro, a ontologia fluida do sujeito escrevente, instituindo um fenómeno de quase-heteronímia que faz o diário acercar-se ambigualmente da ficção. Qual das Anas escreve, pois, este diário?

A diversidade e alcance destas intervenções retextualizadoras – que envolveram, por exemplo, a elisão, recombinação e redatação de fragmentos – são devidamente esclarecidas, em nota prefacial, por João Pedro George que, de modo claro, circunscreve os limites da sua ingerência, declarando ter procedido a uma “selecção dos textos”, dispondo-os por “ordem cronológica” e assinalando ainda que “os títulos originais que constavam do blogue foram excluídos”, “para recuperarem o formato tradicional de diário pessoal” (George, 2015: 12)<sup>[7]</sup>. Com efeito, em razão da retrocronologia que prevalece no blogue – e que dita que sejam os *posts* mais recentes, com indicação expressa da data e hora da sua publicação, a encabeçar o diário, sendo os mais antigos remetidos para um arquivo apenas acessível num outro *link* –, instala-se uma impressão de eterno presente que contradiz a

<sup>6</sup> O pseudónimo Ana de Amsterdam foi inspirado pela canção que Chico Buarque compôs para a peça *Calabar*, de 1973. Em entrevista, a autora refere-se à génese do pseudónimo por ela adotado: “o *Público*, há uns anos, editou toda a obra de Chico Buarque. Só então descobri que Ana de Amsterdam é uma canção cantada pela personagem homónima na peça *Calabar – O Elogio da Traição*, escrita por Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra, em 1973. A peça conta a história de Domingos Fernandes Calabar, nascido em 1600, mulato pernambucano, contrabandista, considerado um dos grandes traidores da história brasileira. Durante a ocupação holandesa, Calabar troca de lado, fornecendo auxílio aos holandeses, revelando-lhes os segredos das matas, dos caminhos e do recorte da costa. Ana, uma das personagens principais da peça, existiu mesmo. Francesa, prostituta, dotada de um espírito livre, terá chegado ao Brasil para distrair os ocupantes holandeses nos intervalos dos seus assuntos. Na peça, Ana, que atravessou o mar para casar, cansada dos homens, sua violência e iniquidade, acaba por se apaixonar por Bárbara, viúva de Calabar. Juntas, cantam uma das mais belas canções de amor do repertório buarquiano (*Bárbara*). A revelação da história de Ana de Amsterdam, sobretudo desse seu amor por Bárbara, causou-me alegria, emoção profunda”. (*apud* Santos, 2015: s.p)

<sup>7</sup> Também Ana Cássia Rebelo tem confessado, em várias entrevistas, tanto as suas reservas iniciais (de natureza mais formal do que moral) em relação à transposição do blogue em livro, como ao trabalho editorial a que foram submetidos os *posts* do blogue, reconhecendo que “houve textos que eu, por várias razões, não quis que constassem do livro”. Esclarece ainda a autora: “Apesar de os textos estarem ordenados de forma cronológica no livro, houve alguma manipulação. O último texto, por exemplo, não foi escrito naquela data. Quisemos criar uma sequência diferente da do blogue, até para que houvesse uma certa unidade. De resto, isso também acontecia no blogue. Eu escrevia os textos numa determinada data, mas só os publicava depois de terem sido revistos muitas vezes. Alguns textos publicados no livro foram também reescritos. Refiro-me aos mais antigos, que não estavam, a meu ver, bem escritos”. (*apud* Bento, 2015: s.p.)

teleologia narrativa a que convencionalmente se subordinava o relato de vida. Analisando estas operações de “congelamento do tempo”, sublinha Paula Sibilia que

Todo ocurre como si em cada post fotografasen un momento de sus vidas, para fijarlo en esa inmensa ventana virtual de alcance global que es Internet. Se producen, así, infinitas cápsulas de tiempo congelado y parado, chispazos del propio presente siempre presentificado, fotografiado em palabras y expuesto para que todo el mundo lo vea. (Sibilia, 2008: 156)

E conclui, argumentando que “lejos de aquellos diários íntimos del siglo XIX, en los cuales el tiempo sedimentaba em lentas capas de sentido y había que recobrarlo en esa faena tan insistente como cotidiana, los blogs conforman prolijas colecciones de tiempos presentes ordenados cronológicamente” (Sibilia, 2008: 159)<sup>8</sup>.

Assim, neste procedimento de restauro textual, parece o editor ter procurado reconduzir a escrita *in progress* do blogue, cristalizada numa massa informe e descontínua de fragmentos, à memória de um *Ur-text* fantasmático de que o diário convencional constituiria o paradigma perdido. Rasurando no livro a vestigialidade digital do blogue, o editor engendra uma dupla ficção: a de que o diário publicado foi escrito para ser lido originalmente na página impressa como obra acabada, mas também a de que nele se verifica uma coincidência ontológica entre quem vive, quem escreve e quem conta, instituindo, graças a essa tácita presunção autobiográfica, um *efeito de sinceridade*. Numa lúcida recensão do volume, Teresa Moure não deixou de chamar a atenção para a natureza redundante (e redutora) dessa falácia autobiográfica que passa ao lado dos processos de autoestilização do eu diarístico, especialmente conspícuos em *Ana de Amsterdam*:

<sup>8</sup> Phillippe Lejeune coloca em evidência as consequências da distorção temporal imposta pelos blogues confessionais à ordenação calendar que rege o diarismo clássico. No diário *online*, “the past of the text is not behind it but in front of it, or rather under it, floating to the surface only to be pushed down in turn by the next entry. (...) In cyberdiaries, you enter the past going backwards and with jumps: it takes some painful gymnastics to read the texts in the order in which they were written. Time no longer flows – it floats and then sinks. The present comes before the past and surfaces toward nothing”. (Lejeune, 2014: 252)

No prólogo, João Pedro Jorge fatiga-se, inutilmente a meu ver, para nos demonstrar que o relato é autobiográfico: as duas Anas têm três filhos, as duas trabalham como juristas, as duas partilham chaves como a origem em Goa e, portanto, as duas são a mesma, uma perspetiva que se observa também nas entrevistas à autora. Evidentemente, esses dados podem ser estritamente certos; o assunto é que essa identidade é irrelevante. Supérflua. (Moure, 2017: s.p.)

Deixemos, por ora, essa paradoxal invenção de uma intimidade verdadeira em Ana de Amsterdam, a que regressaremos, e detenhamo-nos nesse diário que antes foi blogue para, de novo, se tornar diário.

## 2.

Que no princípio do ciberdiário era o diário parece poder inferir-se da menção que, numa entrada do blogue, datada de 26 de maio de 2017, é feita ao diário que a autora teria mantido na juventude:

Encontrei o diário dos meus vinte anos: textos banais (naquele tempo, sã, mentalmente sã, ainda não me tinha inventado), entre páginas, as cartas e os postais que a minha irmã me mandou da Dinamarca – As saudades ainda não apertam, mas tenho a tua fotografia e do Beto colada na minha parede! –, flores secas, poemas, uma fotografia do Sérgio Godinho, outra do João montado num burrinho, recortes de jornais, o papel com que a Mila embrulhou o presente que me ofereceu quando fiz vinte e oito anos.

A redescoberta nostálgica deste inventário juvenil<sup>[9]</sup> e a distância deceptiva entre o que hoje se é e esse eu arqueológico e quase irreconhecível – aliás, estilemas tópicos da retórica diarística – importam aqui bem menos do que a rememoração, numa reveladora *mise em abyme* retrospectiva, do

<sup>9</sup> Esse diário existiu efetivamente. Segundo informa Ana Cássia Rebelo em entrevista, “tive um [diário] quando era pequena. Tinha cerca de 10, 11 anos. Escrevi meia dúzia de páginas. Nunca fui muito persistente. Mas perdi-o, e tenho pena. A única coisa que me lembro de ter escrito nesse diário foi que os meus heróis eram Jesus Cristo, Martin Luther King e o Bryan Adams. Assim, na mesma linha, escrito em letras garrafais, muito redondas, os is com pontos que mais pareciam bolas, e muitos pontos de exclamação”. (*apud* Bento, 2015, s.p.)

que poderia considerar-se como a proto-história do blogue: o diário que aos vinte anos se manteve participativa, como se torna evidente, da mesma pulsão confitente e catártica que, anos mais tarde, irá fazer nascer o seu descendente digital. Note-se que, até na sua textualidade plurissemiótica (à confissão escrita anexam-se postais, flores secas, papéis de embrulho), o diário parece antecipar a natureza hipermediática do blogue que, na sua organização tabular e não linear, permite representar uma identidade em rizoma<sup>[10]</sup>.

Cultora juvenil do diário, a autora declara-se, igualmente, leitora entusiasta do género. Numa entrada do blogue, datada de 7 de outubro de 2014, informa ter comprado “o diário da Katherine Mansfield, edição de 1944, tão bonita, colecção dirigida por António Ferro, prefácio de John Middleton Murry, seu companheiro”. E, numa outra do mesmo ano, também reproduzida no livro, dá-se conta da leitura deleitada do diário de Virginia Woolf:

Ando a ler, há já algum tempo, o diário de V. W. Com calma e vagar, não tenho pressa, aliás, antecipo que sentirei um certo vazio quando acabar de o ler. (...) É muito interessante descobrir a extraordinária crítica literária que esta mulher foi. (...). Mas confesso, o que mais gosto é de a acompanhar no seu dia-a-dia. No dia 7 de Julho, Virginia arrancou três dentes e, no dia 3 de Agosto, passeando pelos campos de Richmond, encontrou uma colónia de cogumelos. (Rebello, 2015: 215).

---

<sup>10</sup> No que diz respeito aos meios técnicos de transmissão da escrita diarística, o carácter unimedial do livro tem sido sistematicamente contraposto à natureza multimedial do blogue. Como lembra Patrícia Anesa, “a blog is also hybrid in terms of communicative modes and is inherently multimodal, as written texts are combined with a plethora of other elements such as podcasts, video and audio material, pictures or drawings” (Anesa, 2018: 128). José van Dijk, por seu turno, defende que as inesgotáveis possibilidades hipermediáticas do blogue possibilitam um retrato mais fiel da personalidade cultural e dos gostos estéticos do ciberdiarista. Nas suas palavras, “the personality of a diarist is even more traceable through her prolific choices of cultural contents. A blogger may attach references to songs, pictures, movies, books, etc. Despite prescriptive software formats, weblogs offer a relatively high degree of creative freedom; users can discover their own taste by cutting, pasting, and commenting, thus exploring the relationship between the self and culture at large” (van Dijk, 2004: s.p.). Estas palavras bem poderiam aplicar-se ao blogue mantido por Ana Cássia Rebello, onde, quer em combinação com o texto escrito, quer em *posts* sem palavras, figuram poemas, vídeos, reproduções de capas de livros e discos, letras de canções ou fotografias. Como seria previsível, desta dimensão hipermediática não ficou rasto no livro que dele derivou.

Não casualmente, os textos a que se alude referendam a tradição do diário como “a profoundly female, and feminist, genre”, para recuperar palavras de Adrienne Rich (*apud* Huff, 1989: 6), o que, aliás, não causará grande perplexidade numa autora que lapidarmente anunciou que “é sobre as mulheres que eu tenho interesse em escrever” (*apud* Bento, 2015: s.p.). Paralelamente, a indiscrição voyeurista com que admite acompanhar o registo do quotidiano anónimo exarado no diário de Virginia Woolf parece indiciar que, à semelhança da autora de *Mrs Dalloway*, também para Ana Cássia Rebelo o diário constitui um híbrido “capacious hold-all” (Woolf, 1977: 266).

Se excetuarmos este reenvio woolfiano, a propensão autorreflexiva que repetidamente tem sido apontada à escrita diarística<sup>[11]</sup> – e que parece converter qualquer diário em inevitável *metadiário* – torna-se bem mais ostensiva no blogue do que no livro. É certo que o desaparecimento, no volume, dos excursos mais explicitamente metadiarísticos ficou a dever-se à monda depurativa do editor; por outro lado, à sua relativa frequência no blogue não será estranha a circunstância de a autora se exercitar num género recente – o *post* confessional, sucedâneo recente da entrada diarística – de fronteiras difusas e, portanto, carecente de teoria autoexplicativa<sup>[12]</sup>. Num *post* a este respeito revelador, datado de 13 de julho de 2011, o blogue é, numa metáfora tópica intencionalmente devedora do diarismo clássico, aproximado de um “caderno-diário, narcísico e ensimesmado”. Aí se argumenta:

Isto é um caderno-diário, narcísico e ensimesmado. Que se lixe o país, a crise, os eurobonds, a moddys e o resto. Há quem leia este caderno-diário. Há quem goste. Há quem deteste. Há quem se esteja a borrifar, atitude tão sensata. Não tem comentários porque não quero. Tem mail por uma razão simples. Gosto de receber mensagens a elogiar-me o estilo, a virulência,

<sup>11</sup> Como salienta, por exemplo, Irina Paperno, “diaries are seen as having a high potential for self-reflexivity and for thematizing the very act of writing”. (Paperno, 2004: 564)

<sup>12</sup> Refere Laurie McNeill que “the consistent appearance of meta-genre in online diaries indicates bloggers’ awareness of this potential evaluation as well as their sense that they are doing something new, even transgressive, and therefore requiring commentary. Web-diarists comment on all aspects of their texts, holding forth on topics including style, ethics, connections to other genres, and audience. These discussions, in which writers explain, justify, teach, or philosophize, illuminate cultural values, reading practices, and discourse features”. (McNeill, 2005: s.p.)

a dizer que bem que escrevo. Fico radiante durante dois ou três dias. Por vezes, acontece o contrário. Escrevem-me a dizer que sou pretensiosa e coisa e tal, uma sopeira armada em intelectual. Mandam-me à merda, que é coisa ultrajante.

A aporia é óbvia: se, por um lado, o blogue-diário é, por definição, o território especular e especulativo onde a proeminência de um eu despidoradamente autárcico não deixa qualquer espaço para os outros, por outro, a indisfarçável ansiedade revelada neste passo em relação às reações oscilantes do público-leitor denuncia uma vontade de partilha intersubjetiva que, aliás, o segredo – mais retórico do que real – pressuposto pelo diário íntimo só em aparência excluía. Como bem acentua Irina Paperno, “the communicative situation of the diary rests on a paradox: the coexistence of the presumption of privacy (the diary as a text not addressed to anyone but the diarist) and the violation of privacy” (Paperno, 2004: 572). Embora formuladas a propósito do diário, estas palavras podem, com redobrada pertinência, ser aplicadas ao caso do blogue confessional.

Com efeito, como tem sido sublinhado, em confronto com o diário convencional, o blogue permite – pelo recurso à associação do correio eletrónico, da caixa de comentários ou de fóruns de discussão, por exemplo – instituir e graduar diferentes níveis de interatividade com o público-leitor, uma possibilidade totalmente desconhecida pelo seu antecedente literário, em cujo âmbito o leitor, mesmo se frequentemente pressuposto, não passava de projeção desiderativa ou ficção fática do diarista. Como refere Nolwenn Hénaff,

Le “cher cahier” d’autrefois (qui existe encore aujourd’hui) auquel le rédacteur confiait ses secrets était discret, certes, mais aussi muet: il ne répondait pas. Le “cher écran” à l’inverse parle. De fait, tous les sites de journaux électroniques, blogs ou autres, donnent la possibilité au lecteur de manifester sa réaction, de poster des commentaires, d’engager le dialogue, etc. (Hénaff, 2011: 150)

Como nota ainda o mesmo autor, os blogues intimistas ou confessionais são, previsivelmente, aqueles que mais vezes parecem renunciar a esse dispositivo de interlocução, não sendo raro que neles se cancele o comentário dos leitores, uma vez que “ces blogs ne sont pas de type



‘conversationnel’, la conversation n’étant établie qu’entre l’énonciateur et lui-même sous le regard de lecteurs avec qui l’échange s’envisage sur le long terme” (Hénaff, 2011b: s.p.)<sup>[13]</sup>.

Ora, no blogue *Ana de Amsterdam*, repisa-se justamente o caráter intransitivo de uma confissão que, mesmo se num gesto tópico de preterição, também corrente no diarismo literário, declara banir o leitor, constantemente parece pressupô-lo e implicá-lo. Na senda de uma tradição atestada pela obra de inúmeras mulheres diaristas, já certamente descritas como “secret exhibitionists” (Simons, 1990: 2), trata-se, no fundo, de agenciar uma nova retórica do segredo, adaptando-a agora às solicitações inéditas do palco *extimo* da blogosfera<sup>[14]</sup>. Assim, como já acontecia no diário clássico, “intimacy and privacy are effects rather than intrinsic features of the genre” (van Dijck, 2004: s.p.).

Deste modo, para além de, numa espécie de sobrançeria autista, se enjaitarem quaisquer afinidades eletivas com outros participantes dessa suposta comunidade virtual – “raramente leio blogues”<sup>[15]</sup> ou “nunca comento blogues alheios”, garante-se em entradas datadas respetivamente de 25 de setembro e 20 de dezembro de 2006 –, prescinde-se também de quase todas as modalidades de interlocução com esse leitor supérfluo e fantasmático, como os *posts* seguintes exemplarmente documentam:

<sup>13</sup> Como refere José van Dijck, “just as isolation appeared the default mode of paper diaries, reciprocity is now coined as the default mode of blogging. However, just as the solitary basis of diaries turned out to be a myth, reciprocity is not a standard feature of blogs: still half the number of internet diaries turns out to be non-reciprocal”. (van Dijck, 2004: s.p.)

<sup>14</sup> Em contexto digital, os géneros de escrita intimista, designadamente o diário, têm sido considerados como formas *extimas*, “según un juego de palabras que busca dar cuenta de las paradojas de esta novedad, que consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red”. (Sibilia, 2008: 16)

<sup>15</sup> Pela sua veemência quase programática, reproduz-se a entrada do blogue na íntegra: “Raramente leio blogs. Aborrece-me a democraticidade da coisa. Todos opinam, todos escrevem, todos se metem numa espécie de montra, assim como as putas de Amsterdão, mostrando qualidades, erudições, trocando galhardetes, elogios, lincando histericamente, furiosamente, espampanantemente, mostrando vidas preenchidas, interessantes, divertidas, viajadas, cosmopolitas. Uma pontinha de irreverência aqui. Outra pontinha de irreverência ali. Já está. Está feito. Como somos catitas e felizes!”.

26/09/2008

É o que dá ter comentários no blog. Ter comentários num blog é o mesmo que deixar aberta a porta da nossa casa e deixar entrar no nosso espaço, mexer nos nossos objectos, gente que vai ao teatro ver espectáculos da Teresa Guilherme, gente que lê livros da Margarida Rebelo Pinto e afins, gente que gosta da Rita Ferro Rodrigues e da Margarida Pinto Correia, gente que participa em eventos como a mais bela bandeira do mundo, gente que vive em Agualva-Cacém e vai para Quarteira e Armação de Pêra passear, debaixo do ordinário sol algarvio, nalgas esturricadas, cheias de celulite e estrias. Eu não vou sequer ao blog da mana que é para não me irritar.

30/06/2009

Tenho um e-mail associado a este blogue e não respondo a quem tem a amabilidade de me escrever. Por acanhamento, mas também por estranheza. Nunca entrei, nunca entrarei, numa rede social, no hi-5, no Twitter, no Facebook. Que se possa gostar de ler livros num suporte que não se sente, não se cheira, não se tacteia, que não serve para guardar fotografias velhas, que não se enche de manchas de café, de lágrimas e migalhas, que é nada, é coisa que me transcende.

A postura anticomunal e a exoneração da figura do leitor que dela resulta – acompanhadas ambas por uma confessa suspeição no que diz respeito ao suporte digital que veicula a confissão, assim convertida em catarse sem recetor – nem por isso erradicam a presença efetiva de um destinatário ou anulam as imprevistas consequências deste exercício de diarismo interativo a contragosto. O relato da reação hostil do pai da autora, quando toma conhecimento do conteúdo de uma das entradas do blogue, comprova que, com efeito, “internet diarists ignore their readers and their desires at their own (textual) peril” (McNeill, 2005: s.p.):

11/09/2015

Cheiro.

O meu pai deixou de me falar por causa de um texto que aqui escrevi: um texto duro, talvez desnecessariamente duro, mas no fundo apenas um texto escrito por uma filha que, por sentir nunca ter sido amada pelo pai, deseja sê-lo. Não deixa de ser estranho que um homem de oitenta anos, bastante

conservador, não se sinta incomodado quando a filha escreve sobre bebedeiras solitárias, pornografia, masturbação, orgasmos, fodas em quartos de hotel e se ofenda quando essa mesma filha decide escrever sobre amor (ou sobre a sua ausência). No domingo, quando o meu pai chegar, rosto fechado, o desprezo habitual tão evidente no olhar, cumprimentá-lo-ei como sempre faço. Beijá-lo-ei no rosto e farei uma festa nos seus cabelos crespos e ondulados. Nesse instante, quando os nossos corpos se aproximarem, aproveitarei para sentir o seu cheiro.

Embora pareça estranha aos olhos da autora, esta paternidade ferida não o será tanto, se se considerar que, em contexto digital, a noção de intimidade terá que ser objeto de um necessário *aggiornamento*. Num estudo reveladoramente intitulado *The Mirror and the Veil: An Overview of American Online Diaries and Blogs*, Viviane Serfaty (2004) convoca as metáforas correlativas do espelho e do véu, para dar conta, no caso do blogue pessoal ou intimista, da ambivalência funcional do ecrã de computador, salientando que se, por um lado, a intimidade anónima por ele propiciada instiga o sujeito à autorrevelação, fá-lo apenas na justa medida em que cria a ilusão de, ao mesmo tempo, o resguardar do olhar indiscreto e judicativo de um leitor multitudinário tornado invisível. Efetivamente, “the confessor stays behind the ‘grille’ of the Internet, allowing the diarist – and the reader – the illusion of anonymity necessary for ‘full’ self-exposure” (McNeill, 2003: 27), entretendo-se assim a fantasia de que a disseminação *online* da confissão constitui um ato menos público do que a sua difusão em livro. Como explica Laurie McNeill,

Online diarists combine a traditionally confessional genre, the diary, with a medium that makes confessions widely available but still anonymous, impersonal, separate from diarists’ offline lives and identities. Though some writers do eventually meet their readers in “real life,” the majority of their audiences remain virtual, a part of only their online existences. (McNeill, 2003: 27)

Não é infrequente que essas fronteiras entre real e virtual – *offline* e *online* –, sempre instáveis e porosas, se esbatam ou dissolvam até, originando patologias de leitura que conduzem o leitor a tomar como verdade autobiográfica o que deveria antes entender-se como simples veridicção.

Tratando-se, portanto, de uma privacidade construída (isto é, em que são indiscerníveis real e invenção), o eu que se dá a ler no blogue consubstancia uma *persona* literária tão distante (ou, inversamente, tão próxima) do autor empírico como o seria no caso do diário<sup>16</sup>. Contudo, como salienta Paula Sibilia, se, neste último, o mergulho introversivo se traduzia, por via da regra, no escrutínio narcísico ou autoterapêutico, “los sujetos de estos nuevos relatos publicados en Internet se definen como alguien que es, alguien que vive la propia vida como un verdadero personaje” (Sibilia, 2008: 61). Essa espectacularização de uma intimidade agora alterdirigida explica, pois, que “a pesar de las sugestivas semejanzas, hay una inmensa distancia entre los espectáculos del yo que burbujean en las pantallas contemporáneas y aquellas antiguas sesiones de autoconocimiento solitario plasmadas en los diarios íntimos tradicionales” (Sibilia, 2008: 62).

Os jogos de ego-performatividade assumem, em *Ana de Amsterdam*, uma exuberância inabitual, o que talvez aconselhe a colocar em perspectiva a, por vezes, brutal sinceridade de uma confissão que, em voz feminina e disruptiva, não vacila perante a crueza do abjeto e do escatológico, reconhecendo o que há nela de *mise en scène* de uma identidade para uso virtual. Embora estrategicamente subtraídos ao livro, os *disclaimers* autorais – “esta não sou eu”, parece ser a advertência subliminar que atravessa vários dos *posts* – pontuam repetidamente as entradas do blogue, chamando a atenção para a dramatização de uma identidade digital que só tangencialmente se pretende coincidente com a biográfica:

19/12/2006

Confissões.

Duas confissões. Primeira: Nem tudo o que aqui se escreve é verdade. Por exemplo, sou levemente frígida e depressiva, mas não sou nem alcoólica, nem suicida. Segunda: Gosto mais do Bryan Adams do que do Ryan Adams, o que, no panorama actual, me torna assim num ser abjecto e desprezível.

<sup>16</sup> Como argumenta Laurie McNeill, “bloggers’ simultaneous verisimilitude and immateriality account for readers’ conflicting impulses to accept them as real people even as they read them as characters in a life fiction. As an emerging form of life writing, online diaries serve as fresh reminders of the tenuous division between ‘life’ and ‘art’, between virtual and actual, realms that these texts seem to straddle more explicitly than traditional written autobiographical forms”. (McNeill, 2003: 45)

10/11/2006

Parole

Ando com vontade de me calar. De vez. Cada vez que me leio dou conta da imbecilidade, da fragilidade do que aqui escrevo. Escrevo como se me flagelasse. Armo-me noutra que não eu.

26/12/2011

Enfado.

Já o expliquei: escrevo aqui muita mentira, criei uma personagem que, a muitos, causa nojo, a outros bacoca admiração; minto, exagero, invento.

Acolher este processo de refiguração autoficcional de si como intrínseco à própria construção de uma intimidade em linha significa, portanto, aceitar novos modos de tematização e produção do eu que se exhibe em espetáculo no processo da sua própria reinvenção. Leia-se, a este propósito, a digressão de cariz metadiarístico datada de 7 de novembro de 2007:

Casa

Este blog é uma casa. Está tão desprovido de mim que consigo ouvir o eco das palavras que escrevo. As palavras que liberto ficam a ecoar, penduradas no vazio branco destas paredes. Aqui posso reescrever-me com frases curtas. Posso construir-me com outros gestos, outros significados. Fazer de mim uma sopa de letras, uma miscelânea de ideias. Posso reinventar-me, iludir-me também, fantasiar-me com plumas e berloques, usar sapatos de agulha, os saltos, altos e finos, a prenderem-se nas pedras irregulares da calçada. (...) Aqui posso travestir-me. Aqui posso ser o que não sou, ser um *pastiche* de alguém ou de mim própria. (estou fartinha desta casa.)

Torna-se, então, claro que, no âmbito dos usos confessionais da internet, o recuo de uma subjetividade de tipo autobiográfico dá lugar a uma subjetividade exteriorizada, em função da qual legitimamente se pode confessar ser o que verdadeiramente se não é. Assumindo-se como *pastiche* de alguém ou miscelânea de vários outros, o eu que se diz no blogue-diário ressurgue das ruínas desse eu-mónada que, no diário clássico, funcionava convencionalmente como núcleo congregador. Por isso, como

bem assinalou Lilian Reichert Coelho, “se os textos de Rebelo forem lidos numa chave que exclui a ficção, confirmando ingenuamente a escrita da vida vivida, por ter como ‘autora’ aquela que diz ‘eu’ nos textos, o leitor malogra” (Coelho, 2017: 127).

### 3.

“Diário público”, “não íntimo e secreto, como é da natureza dos diários” (*apud* Bento, 2015: s.p.), o blogue, que Ana Cássia Rebelo concebe como verdadeira casa do ser, mostra-se compreensivelmente hospitaleiro para com a ficção. A vontade efabulatória, patente em inúmeros *posts* evocativos de diversas formas microfissionais, não é propriamente inédita na poética híbrida do diário. É verdade que a narratividade latente do gênero tem sido entendida como sinal de uma presença sensível do impulso romanesco que, em alguns casos, coloca em marcha uma fecunda “dinâmica intergenérica”, fazendo o diário acercar-se da narrativa ficcional e esta daquele (Auger, 2005: 38). No caso de *Ana de Amsterdam*, contudo, essa irrupção da ficção instaura, em virtude de uma recursividade que mesmo o leitor mais desatento não consegue ignorar, um efeito de “parataxe radical” (Hogan, 1991: 101), tornando sintaticamente contíguas entradas de teor diarístico-confessional (e, portanto, de atribuição não problemática ao sujeito que, no diário, se autorrepresenta) com outras, já muito próximas de microcontos ou mesmo contos, invariavelmente polarizadas em torno de mulheres que “vivem dentro da [s]ua cabeça” (Rebelo, 2015: 24). Estas protagonistas femininas, que dão nome às suas próprias histórias – Judite, Guiomar, Branca, Ana Paula, Aninhas, Adelaide, entre outras –, “não são”, como acentua Ana Cássia Rebelo, “personagens”. E explica porquê:

Algumas têm nomes de mulheres da minha família, outras têm nomes de que gosto, que escolho porque acho que se adequam. Apesar de terem sido escritos na terceira pessoa, muitos desses textos falam sobre mim ou sobre as mulheres da minha família, sobre as suas histórias. (*apud* Bento, 2015: s.p.)

Concorrendo para instabilizar o pacto de receção pressuposto por estes textos, a adjacência de confissão e ficção – mais flagrante no caso do livro do

que no blogue, porquanto naquele a triagem das entradas confessionais ajuda a conferir ainda maior destaque sintagmático a estas fábulas no feminino – abre caminho a uma espécie de diarismo de segundo grau, em função do qual contar a história de outras mulheres equivale a, por meio de uma ficção translata, contar a sua própria. Estas micronarrativas intercalares funcionam, pois, como espaços de autoexpressão alteronímica onde são ficcionadas subjetividades que permitem recompor um feminino poliédrico. Por isso, não é raro que as histórias destas mulheres, de tonalidade invariavelmente disfórica, reeditem especularmente a história de quem as escreve. Assim acontece, por exemplo, com Branca, frígida recalcitrante, ou com Aninhas e o seu desaparego suicidário:

Branca

Branca não sentia prazer. Nunca sentira. Durante muito tempo achara-se diferente das outras mulheres. A idade, porém, trouxera-lhe serenidade. Apaziguara-lhe a frustração. Não só aprendera a aceitar a morte do seu corpo, como fazia questão de a usar em seu proveito. (Rebello, 2015: 65)

Aninhas

Aninhas mexe no colar de bolas vermelhas, depois fala: Sinto há muito tempo vontade de morrer. Adormeço todos os dias com os pulsos cortados. Noite fora, esvaio-me em sangue. Acordo com os lençóis empapados e as veias vazias. Não penso nunca em quem fica. Não penso nos meus filhos. Nem no meu marido. Nem na minha irmã. (...) Quero morrer porque não sei viver. (Rebello, 2015: 87)

Considerando esta regular imiscuição de microficcões no diário, não será surpreendente que quando, em 2016, a obra de Ana Cássia Rebello é publicada no Brasil, na prestigiada Biblioteca Azul, ela surja reclassificada como romance, seguramente mais por razões de *makeover* editorial do que por escrúpulo terminológico. Seja como for, estes deslocamentos transmediais (do blogue ao livro) e genológicos (do diário ao romance) do texto não deixam de impor uma constante renegociação do contrato de leitura, necessariamente diverso consoante se escolha ler *Ana de Amsterdam* como blogue pessoal, diário íntimo ou romance autoficcional.

Registo necessariamente vigiado de uma intimidade que se exhibe em público, o blogue-diário pressagia também essa ficção-a-vir, entendendo-a

como uma espécie de território supletivo onde se usufrui de incondicional liberdade autoexpressiva. Não será casual que essa liberdade da ficção surja metonimicamente figurada na reemergência atávica do caderno diário que se escreve à mão, como se pode ler numa entrada datada de 11 de julho de 2013:

(Na tabacaria, foi com esse propósito que ali entrei, comprei um caderno. Quero escrever com liberdade sem que me acusem de egoísmo. Censuro-me bastante aqui.)

## Referências

- Ana de Amsterdam* [blogue disponível em <http://ana-de-amsterdam.blogspot.com/>].
- Anesa, Patrizia (2018). Forms of Hybridity in Travel Blogs. *Hermes – Journal of Language and Communication in Business*, 57, 127-139.
- Auger, Manon (2005). Le cas du journal fictive. L'hybride romanesque comme phénomène de dynamique intergénérique. *Le récit de vie*, 138 (été), 34-38.
- Bento, Helena (2015). A escrita não resolve, mas alivia, atenua, é um grito. *Máquina de Escrever*, 15 de março (disponível em <https://maquinadeescrever.org/2015/03/15/ana-cassia-rebelo-a-escrita-nao-resolve-mas-alivia-atenua-e-um-grito/>).
- Caetano, Maria João (2015). Não queria ser mais uma *blogger* que escreveu um livro. *Diário de Notícias*, 13 de fevereiro (disponível em <https://www.dn.pt/artes/nao-queria-ser-mais-uma-blogger-que-escreveu-um-livro-4397684.html>).
- Coelho, Lilian Reichert (2017). Uma “ética do si” no romance-crônica-diário-conto *Ana de Amsterdam*, por Ana Cássia Rebelo. *Abril. Revista do NEPA/UFF*, 9(19) (jul.-dez.), 119-132.
- Elleström, Lars (2014). *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Gérald, Rannaud (1978). Le journal intime: de la rédaction à la publication, essai d’approche sociologique d’un genre littéraire. In Victor Del Litto (dir.), *Le journal intime et ses formes littéraires: actes du 2<sup>ème</sup> colloque de septembre 1975* (pp. 277-287). Genève: Droz.
- Hénaff, Nolwenn (2011). Blog: un journal intime pour exister, voir et être vu. In Nicole Aubert & Claudine Haroche (dirs.), *Les tyrannies de la visibilité* (pp. 145-170). Toulouse: Éditions ÉRÈS.



- \_\_\_\_\_ (2011b). Blog: un journal intime comme mémoire de soi. *Conserveries mémorielles*, 10 (août) (disponível em <https://journals.openedition.org/cm/920>).
- Hogan, Rebecca (1991). Engendered Autobiographies. The Diary as a Feminine Form. *Prose Studies*, 14(2), 95-107.
- Huff, Cynthia (1989). “That Profoundly Female, and Feminist Genre”: The Diary as Feminist Practice. *Women’s Studies Quarterly*, 17(3/4) (Fall-Winter, 1989), 6-14.
- Langford, Rachael & West, Russell (1999). Introduction: Diaries and Margins. In *Marginal Voices, Marginal Forms: Diaries in European Literature and History* (pp. 6-21). Amsterdam: Rodopi.
- Lejeune, Philippe (2014). Autobiography and New Communication Tools. In Anna Poletti & Julie Rak (eds.), *Identity Technologies. Constructing the Self Online* (pp. 247-258). Madison: The University of Wisconsin Press.
- McNeill, Laurie (2003). Teaching an Old Genre New Tricks: The Diary on the Internet. *Biography*, 26(1) (Winter), 24-47.
- \_\_\_\_\_ (2005). Genre Under Construction: The Diary on the Internet. *Language@Internet*, 2, article 1.
- Moure, Teresa (2017). *Ana de Amsterdam* de Ana Cássia Rebelo: a anti-ela. *Portal Galego de Língua*, 7 de setembro (disponível em <https://pgl.gal/ana-amsterdam-ana-cassia-rebelo-anti/>).
- Paperno, Irina (2004). What Can Be Done with Diaries?. *Russian Review*, 63(4) (Oct.), 561-573.
- Rebelo, Ana Cássia (2015). *Ana de Amsterdam*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Santos, Hugo Pinto (2015). Livros. Anatomia de uma mulher. *Público*, 13 de fevereiro (disponível em <https://www.publico.pt/2015/02/13/culturaipsilon/noticia/anatomia-de-uma-mulher-1685011>).
- Serfaty, Viviane (2004). *The Mirror and the Veil: An Overview of American Online Diaries and Blogs*. Amsterdam: Rodopi.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Simons, Judy (1990). *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf*. London: Macmillan.
- Van Dijck, José (2004). Composing the Self: Of Diaries and Lifelogs. *The Fibreculture Journal*, issue 3 (disponível em <http://three.fibreculturejournal.org/fcj-012-composing-the-self-of-diaries-and-lifelogs/>).
- Woolf, Virginia (1977). *The Diary of Virginia Woolf* (Vol. 1). New York: Harcourt.

## IV. Reflexões sobre a crónica:

### Assis Pacheco e as crónicas da “vida que desliza”

Ana Teresa Peixinho\*

#### 1.

*Tenho cinco minutos para contar uma história* é o título de uma antologia de crónicas de Fernando Assis Pacheco, publicada pela Tinta da China, em 2017, ano em que o autor completaria 80 anos de vida. Trata-se de um conjunto de 41 textos radiofónicos ditos semanalmente por Assis Pacheco aos microfones da RDP, entre 1977 e 1978, na rubrica “Crónica da Manhã”<sup>[1]</sup>.

São, portanto, textos escritos para serem ditos, num contexto comunicacional muito diverso daquele que é oferecido pelo livro<sup>[2]</sup>, chegando até ao leitor de hoje, sem que nunca o seu autor os tivesse reunido, revisto ou sequer projetado a sua divulgação num formato definitivo como é o do livro, o que, aliás, o seu filho, João Pacheco, confessa no prefácio que escreve para esta coletânea:

Algumas existem ainda nos arquivos da rádio pública e começaram a ser retransmitidas há poucos meses pelo jornalista Luís Carneiro. A maioria existe apenas em folhas batidas à máquina pelo autor. Ter-se-ão perdido algumas crónicas? Não sabemos. E não podemos também saber o que acharia o cronista disto de se fazer agora uma edição póstuma das ditas crónicas. Sim, nem tinham títulos. Foram escritas apenas para serem ouvidas. E apenas para serem ouvidas naquele momento (Pacheco, 2017: 11-12).

---

\* CEIS20 / Universidade de Coimbra.

<sup>1</sup> Vide prefácio escrito pelo filho do autor, João Pacheco (Pacheco, 2017).

<sup>2</sup> Estes textos são, portanto, publicados a título póstumo, tal como sucedeu com as 30 crónicas do autor publicadas no início da década de 70 no jornal *Record*, desde 2005 reunidas em *Memórias de um Craque*.

Apesar desta explicação, o editor não esclarece como organizou os textos, por que ordem, embora justifique que os seus títulos tenham sido sempre respigados de expressões do cronista. Presume-se que a organização seja cronológica, uma vez que, na última crónica, o autor se despede dos seus ouvintes, dando por terminada a sua colaboração nesse espaço dominical da RDP.

Estes textos são, por outro lado, da autoria de alguém que, sendo jornalista de profissão, também se dedicou à literatura, num tempo em que ainda era possível – e muitas vezes desejável – afeiçoar os dois campos, hoje tão distantes e diferenciados. Assis Pacheco foi repórter no *Diário de Lisboa*, no *República*, no *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*; chefe de redação de *O Jornal* e diretor adjunto do *Se7e*. Publicou, porém, também poesia e ficção e traduziu Pablo Neruda e García Márquez. Vivia da escrita e para a escrita, incarnando uma certa imagem, que, entretanto, se foi perdendo, de jornalista culto, cívica e politicamente comprometido, sensível e boémio, em certa medida herdeiro dos homens de letras e publicistas do final do século anterior.

## 2.

Estes textos nutrem-se, assim, da duplicidade desses dois campos – o literário e o jornalístico; o ficcionado e o factual; o poético e o prosaico –, o que tem evidentes consequências na sua identidade, na sua dinâmica comunicacional, bem como nas formas de apropriação que oferecem. Trata-se de textos curtos, escritos para caberem em cinco minutos de antena, atravessados por hibridismos de natureza diversa: i) o hibridismo genológico, desde logo dada a natureza impura e fronteiriça de um género como a crónica, sobejamente estudado e sobre o qual muito já se escreveu; ii) o hibridismo mediático, pois estes textos foram pensados e escritos para um *medium* específico – a rádio – e chegam hoje até nós através do livro impresso; iii) o hibridismo semiótico, patente na combinação de diversas linguagens com que estas crónicas se tecem: a palavra dita, o som, o instante fotográfico de uma paisagem e a panorâmica cinematográfica de uma cena; e iv) o hibridismo temático, aqui se reunindo “quase todos os temas que marcariam as fronteiras do seu imaginário feito de grandes assuntos e acenos quotidianos” (Santos, 2017), como sublinhou Nuno Costa Santos quando da apresentação pública do livro. Possuem, contudo, uma harmonia

e uma coerência decorrentes do filamento narrativo que os agrega: dar a ler mundos e experiências através de histórias e, através delas, criar laços com os ouvintes / leitores, simulando uma proximidade que dissolve a inevitável distância da mediação.

Em 2005, João Pereira Coutinho, num curtíssimo texto intitulado “A arte da crónica”, assumindo inequivocamente a crónica como género literário, sintetizava em dez mandamentos as suas leis fundamentais: é um género que vive da diversidade e da confissão pessoal; pode partir da realidade, mas cria o seu próprio mundo; vale mais pela forma do que pelo conteúdo; deve entreter e opinar; deve ser tão fácil de escrever quanto de esquecer (Coutinho, 2005). Se é certo que algumas destas características permitem, de facto, enquadrar a crónica no campo da literatura, a sua umbilical ligação à imprensa e às dinâmicas do espaço público oitocentista não pode ser obliterada quando equacionamos a conformação e maturação do género.

A história da crónica remonta, de facto, ao folhetim oitocentista, o “nó górdio para o qual convergia a atenção do leitor” (Mesquita, 1984: 202), dada até a sua colocação destacada no rodapé da primeira página dos jornais. A liberdade inerente à criação do folhetim, bem como a sua amplitude temático-formal – que Ernesto Rodrigues (1998) estudou a fundo nos folhetinistas do século XIX – transitaram para a crónica, a partir do momento em que esta lhe ocupa o lugar. Marginalidade e hibridismo<sup>[3]</sup> são palavras-chave relativamente consensuais em todas as reflexões metacronísticas: a crónica é, de facto, um género duplamente marginal, quer em relação ao campo de géneros jornalísticos consagrados, quer relativamente ao cânone literário, sendo muitas vezes considerado um género menor; o seu hibridismo reflete-se ao nível temático e formal, pois não há temas específicos ou obrigatórios<sup>[4]</sup>, nem

<sup>3</sup> Luiz Roncari afirma o seu hibridismo: “constituindo-se num género heterogéneo e flexível, ao contrário dos géneros jornalísticos que se afirmam sempre pela identidade (...), a crónica usa e abusa da variedade dos pequenos géneros, dos simples aos mais complexos, na sua composição (...)” (Roncari, 1985: 14). Mário Mesquita comenta: “É uso dizer que se trata de um género híbrido, não só porque fica a meio caminho entre a opinião e a informação, a reportagem e o editorial, mas também porque, como sustentou Assis Pacheco, é “uma espécie de mula” resultante do cruzamento do jornalismo e da literatura, do escritor e do jornalista.” (Mesquita, 1984: 209-210). E Maria Helena Santana afirma que “talvez seja preferível considerar a crónica como um género híbrido, eventualmente literário, modelando-se em subtipos de estatuto variável.” (Santana, 2003: 14).

<sup>4</sup> “Não há regra no que concerne à estrutura compositiva nem uma temática fixa. Quando muito podemos assinalar o ensaísmo e a narratividade como estruturas preferenciais, exercendo-se tematicamente sobre aspetos da realidade contemporânea.” (Santana, 2003: 15).

superestruturas próprias, sendo uma forma proteica e porosa que se oferece como um amplo espaço de liberdade, em que ficção e realidade se podem hibridizar e alimentar mutuamente<sup>[5]</sup>. Percorrendo alguns dos mais importantes cultores do género, de Eça de Queirós, a Maupassant, de Machado de Assis a Vergílio Ferreira, deteta-se que, ao contrário de outros géneros, porventura até bem mais conceituados, a crónica como discurso marginal, livre e vário e, por isso, sedutor e instigante, foi suscitando reflexões de natureza metatextual.

Embora não se pretenda aqui reunir todas as reflexões respigadas em autores vários, até porque muitas delas foram já suficientemente glosadas, a definição de Drummond de Andrade é suficientemente eloquente quanto à sedução do género:

Crônica tem esta vantagem: não obriga ao paletó-e-gravata do editorialista, forçado a definir uma posição correta diante dos grandes problemas; não exige de quem a faz o nervosismo saltitante do repórter, responsável pela apuração do fato na hora mesma em que ele acontece; dispensa a especialização suada em economia, finanças, política nacional e internacional, esporte, religião e o mais que imaginar se possa. Sei bem que existem o cronista político, o esportivo, o religioso, o econômico etc., mas a crônica de que estou falando é aquela que não precisa entender de nada ao falar de tudo. Não se exige do cronista geral a informação ou comentários precisos que cobramos dos outros. O que lhe pedimos é uma espécie de loucura mansa, que desenvolva determinado ponto de vista não ortodoxo e não trivial e desperte em nós a inclinação para o jogo da fantasia, o absurdo e a vadiação de espírito (Andrade, 1984: 8).

Há mesmo quem entenda ser a crónica um exercício de exorcismo dos fantasmas da escrita mecânica, rotineira e cinzenta: “para o jornal, a crónica é o contrapeso, um mal necessário, algo que suporta para aliviar-se da má-consciência, lembrança ou resíduo do que nunca chegou verdadeiramente a ser, memória de quando escrever não era um ofício mecânico e constrangedor”, afirma Luiz Roncari (1985: 16).

<sup>5</sup> Como afirma Carlos Reis, “a crónica é aqui e de novo o elo de ligação entre dois campos que modernamente (e sobretudo pós-modernamente) se intersectam, às vezes sem visível linha de demarcação: o campo da representação ficcional e o campo da referência ao real circundante, tangível e empiricamente reconhecido.” (Reis, 2005: 18).

Além do hibridismo inerente à constituição do género, as crónicas de Assis Pacheco são também o resultado de outros cruzamentos mediáticos e semióticos: da rádio ao livro; da palavra dita, escutada e facilmente esquecida ao texto escrito para a posteridade e lido no silêncio da reserva individual; do calor da voz, do tom e do ritmo à intensidade visual do signo escrito; da palavra ao instante fotográfico e visual. Estamos, neste caso, em presença de um fenómeno de transmediação que, embora deficitário da proximidade promovida pela rádio, complexifica e enriquece estes textos.

Criadas para serem lidas aos microfones da RDP, semanalmente aos domingos, estas 41 crónicas vivem muito das marcas desse *medium* original para o qual foram criadas. Respeitam a cadência da história contada, ecoam a voz cheia desse longínquo jornalista da década de 70, trazem consigo o cheiro e a cor de um país que acabava de acordar de um longo período de ditadura, onde as marcas do atraso e da pobreza ainda dominavam a paisagem urbana, mas sobretudo as geografias do interior profundo. Ao olharmos para a caracterização da rádio enquanto meio de comunicação, confrontamo-nos, tradicionalmente, com um par de argumentos que corporizam a clássica *magia da rádio* – que Woody Allen tão bem caracteriza no seu *Dias da Rádio* de 1987 – e, muito particularmente, a magia das histórias escutadas. Por um lado, existe uma visão romantizada da relação que locutor e ouvinte estabelecem, a que McHugh chama de “pact of intimacy” (2012: 206), selado no momento e no ato da escuta, independentemente do local onde esta acontece.

Ora, as metáforas da rádio como meio de intimidade podem facilmente adequar-se a estas crónicas de Assis Pacheco. Na crónica “O tipo que se ia casar”, o cronista começa a sua história da seguinte forma:

Parece que estas crónicas têm de ser escritas em períodos relativamente curtos – garante-me a minha amiga e colega de jornal Ângela Caires, mais metida do que eu nos meandros da Rádio.

“Usa períodos pequenos” – diz-me ela. – “Não percas o fôlego a meio de uma frase. Se fizeres frases longas, falta-te o ar e as pessoas depois perguntam se és asmático”. (Pacheco, 2017: 159)

E o cronista, homem da escrita, jornalista e ficcionista, esforça-se por cumprir os preceitos da locução radiofónica, mas a cadência da história e o entusiasmo de uma narrativa que corre à velocidade da rememoração rapidamente o fazem desistir:

Ah, e aqui eu peço muita muita desculpa à Ângela Caires, o tipo que ia casar era eu, e estava imensamente alegre e bruto e sem equilíbrio em cima da bicicleta e andava só aos esses e em Estremoz diziam quando eu ia passar “olha, o aspirante já vai lindo” (...) Eu voava, rodava nas nuvens, cantava por dentro, e agora estou-me nas tintas para o período curto. (Pacheco, 2017: 161)

Em “A língua que mamei” – um belo elogio à língua portuguesa –, Assis Pacheco abre a crónica do dia assim:

Nem sempre calha eu ler estas crónicas como deve ser: com voz pausada, os fonemas bem soletrados. Sou um trapalhão. Mas não é da língua, é de mim, que chego ao microfone estafado da vida que levo (Pacheco, 2017: 181).

Estas crónicas eram, de facto, conversas livres que Assis Pacheco mantinha com os ouvintes da RDP aos domingos, simulando a espontaneidade de uma *causerie* e exercitando a vocação para “chalacear sobre coisíssima nenhuma” (Pacheco, 2017: 178), pois, como conclui em “A imaginação protegeu sempre os audazes”: “não existindo motivos de conversa à vista, o essencial é vencer a mudez. Nunca ninguém ensurdeceu por querer” (Pacheco, 2017: 180). Investidas de uma facticidade inerente ao *medium* que as acolhe, estas crónicas convivem mal com os momentos de silêncio. Interessava manter o contacto com o ouvinte, quer o assunto fosse de Estado, quer fosse o mais comum e rotineiro.

Um mundo todo cabia naqueles cinco minutos de antena. Cinco minutos, ao longo dos quais o cronista se perde nas histórias que conta, bem ao gosto do ‘poeta comerciante’ Cesário Verde, que chega a homenagear num dos textos. Dizendo essas histórias num simulacro de improvisação, Assis Pacheco trata o ouvinte como confidente e leva-o a viajar por fragmentos da sua vida, onde se cruzam episódios de infância, notícias do dia, antepassados ou amigos de infância, sempre num tom vivo e coloquial, sem qualquer pretensão estilística, mas com um imenso sentido de humor.

É, pois, enquanto construção pessoal e experiência íntima, livre das dimensões físicas da tela ou de um palco e de quaisquer limitações técnicas do cinema, que a história contada e ouvida através do meio eletrónico sonoro se materializa para o ouvinte. É uma vez mais McHugh que recorda que a rádio é um poderoso “medium, whose non-intrusiveness, affective resonance and enveloping nature make it particularly suited to capturing intimate personal narratives” (McHugh, 2015: 11).

No entanto, nenhuma destas condições foi suficiente para assegurar o lugar das histórias na rádio. A rádio acelerou ao ritmo da frenética sociedade moderna e dos seus padrões de consumo mediático, abandonou a imobilidade do seu lugar no lar e o espaço para as histórias foi-se desvanecendo. A rádio, transformada que seria pela televisão, nada fez para combater esse declínio nas décadas seguintes: vertiginosa e formatada para responder ao ritmo do quotidiano e à menor disponibilidade dos ouvintes. A sua linguagem informativa empobrecedora e fugaz deixara de ser recetiva à palavra que requeria tempo e atenção.

Estas crónicas, pelo contrário, recriam os velhos tempos da rádio, em que se estabelecia uma ligação íntima com o ouvinte. Uma época em que havia tempo e disponibilidade para ouvir contar histórias, “uma das mais belas ocupações humanas” (Queirós, 1983: 342), segundo Eça, outro grande contador de histórias.

### 3.

Uma análise de conteúdo a estas crónicas permite destacar quatro grandes áreas temáticas: i) a das memórias pessoais, sobretudo da infância e juventude vividas em Coimbra na década de 40; ii) a das reflexões pessoais sobre as agruras da vida de um jornalista, sobre política nacional, sobre o abandono do interior do país; iii) a da homenagem a figuras tutelares, desde figuras públicas, como os escritores Cesário Verde ou Dinis Machado, o professor da Universidade Paulo Quintela, Alves Barbosa e Eusébio, a pessoas anónimas que o marcaram de algum modo, um mendigo, um artista ambulante, uma pobre perdida nas ruas de Lisboa ou um motorista argelino; iv) a de crítica social, sobretudo ao flagelo da toxicodependência, à agitação da vida cosmopolita, à pobreza endémica do país, em estado de redenção pela democracia recente, mas atravessado também por zonas sombrias.



Na maioria dos casos, as crônicas abrem com um assunto da atualidade, uma atualidade que Assis Pacheco tão bem conhecia, por obrigações de ofício. Porém, nestes textos, ela serve sobretudo de gancho narrativo, reconhecida pelo ouvinte, porque inspirada em notícias diversas, de celebrações, de momentos com significado para a comunidade: desde a celebração do Dia de Portugal, às cheias do Tejo; do lançamento de um livro (*O que diz Molero?* de Dinis Machado) a notícias do mundo do futebol (contratação milionária do selecionador espanhol), da vitória de Joaquim Agostinho na Volta a Portugal até à inauguração da eletricidade em Monforte da Beira. Trata-se de assuntos comuns, triviais, muitas vezes objeto de notícia, a partir dos quais o cronista dá início às suas histórias, mais ou menos elaboradas, mas sempre filtradas pelo seu olhar sobre o mundo, sobre o passado e o presente.

Vêm à memória as palavras com que Machado de Assis, outro cronista conhecido, descreveu “O nascimento da crônica”:

Há um meio certo de começar a crônica por sua trivialidade. É dizer: Que calor! Que desenfreado calor! Diz-se isto agitando as pontas do lenço, bufando como um touro, ou simplesmente sacudindo a sobrecasaca. Resvala-se do calor aos fenômenos atmosféricos, fazem-se algumas conjeturas acerca do sol e da lua, outras sobre a febre amarela, manda-se um suspiro a Petrópolis, e *La glace est rompue*; está começada a crônica. [...] Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopando que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. (Assis, 1994: 27)

Aparentemente, qualquer assunto serve a Assis Pacheco de mote aos textos: uma notícia sobre futebol traz-lhe à memória o futebol do botão da sua infância (“Golos Impossíveis no tampo da mesa”); o início do campeonato evoca a paixão de juventude pela Académica (“Contra a Académica jogava sempre bem”); um dia de folga transporta-o à infância em Coimbra (“Ao de leve no travão da vida”); um passeio de verão leva-o à aldeia galega de Melias,

aldeia do avô materno (“Sou neto de uma pistola mal apontada”); a crítica de um ouvinte convida-o a um devaneio orgulhoso pela sua origem galega (“A arte de nos repartirmos”); o lançamento de um livro é mote para uma homenagem (“Da urgência de deixar um testemunho”).

#### 4.

Tudo é pretexto para contar histórias. Nesta aparente desordem de temas, estilos, linguagens, são as histórias que combinam o todo, lhe dão unidade. É a trivialidade do dia-a-dia que seduz e cujo sucesso nasce da curiosidade que as pessoas têm pela experiência do outro. Não só a história do cronista, mas é também a história dos que não têm história, daqueles que geralmente passam ao lado da vida e na maior parte das vezes não são notícia.

É a história pela qual o cronista busca conhecer-se a si mesmo, num exercício autobiográfico, feito com ironia e, por vezes, com muito humor, dando-se a conhecer, através das permanentes viagens ao passado. Um cronista errante que encontra aos micros da RDP o conforto de tentar compreender-se e conhecer-se, convidando o ouvinte – hoje leitor – a essas viagens. Viagens que partiam sempre do quotidiano e do presente e nos conduzem hoje, tal como levavam o ouvinte da altura, ao passado do cronista: aos seus livros e leituras, às histórias da infância, aos Olivais ou à Baixa de Coimbra das décadas de 40 e 50, às origens galegas, aos bancos da faculdade de letras da Universidade de Coimbra, aos velhos mestres como Paulo Quintela, aos amigos da terra como António Arnaut, às ruas, cafés e hotéis, caminhos da sua errância pelo mundo.

Porém, em todas estas viagens, há sempre uma figura que se destaca. Falando de si e da sua experiência, o cronista dá voz a quem não a tinha, retira do anonimato quem vivia à margem. Transforma os anónimos que cruzaram o seu caminho em figuras com relevo: assim é com Simões Mix, o artista popular que conheceu num comboio a caminho da praia da Barra, ou com o senhor Bouakka, o motorista argelino, com as suas três mulheres, que o conduziu numa ida em serviço a Argel; ou ainda com o mendigo de Olivença que, num bilinguismo incipiente, ganhava a vida a pedir esmola aos turistas das camionetas.

São muitas as personagens que resgata para as narrativas destas crônicas. E são fundamentais, porque o mundo de Assis Pacheco é um mundo de pessoas: são estas que o seduzem, que o preocupam; é por elas e para elas que diz estas

crônicas porque, como o próprio confessa no texto que dedica, no inverno de 78, às cheias do Ribatejo, “nada do que interessa aos outros me é alheio”.

Nestes cinco minutos cabiam muitos mundos: num “estilo cuidadosamente desalinhado”, como o denomina Nuno Santos, o cronista celebra a vida, a liberdade, os pequenos nada do quotidiano, nunca despindo a pele de cidadão empenhado e preocupado com o outro:

Eu sei – diz ele em “Volumosa infelicidade” – que estas crônicas feitas ao longo da semana servem para tudo. Há quem se use delas e não devia, devia era ocupar o tempo dos cinco minutos parcimoniosa e generosamente, chamando a atenção mais do que pegando fogo às paixões pessoais. (...) Há quem trabalhe estes cinco minutos como quem se expõe no arame esticado do arabesco político para papalvo ver – papalvo que não vê a rede por baixo e não tem por conseguinte uma ideia clara de como cinco minutos podem ser diferentes (Pacheco, 2017: 166).

Ou seja, nunca despindo a pele de jornalista e cidadão comprometido com o seu tempo, o seu país e as suas gentes, Assis Pacheco tem bem consciência do valor dos seus cinco minutos de antena. O estilo descontraído, os pequenos nada do quotidiano, a anedota ou apontamento jocoso tinham pouco de improvisado. São marcas de um estilo inconfundível de estar no espaço público. São testemunho de um tempo menos frenético que o de hoje, mas talvez mais humano.

## Referências

- Andrade, Carlos Drummond de (1984, setembro 29). Ciao. *Jornal do Brasil* (Caderno B), 8-9.
- Assis, Machado de (1994 [1877]). O nascimento da crônica. In Machado de Assis, *Crônicas escolhidas* (pp. 13-15). São Paulo: Ática.
- Coutinho, João Paulo (2005). A arte da crônica. *Expresso*, 23.
- Hardy, Sarah (1993). A Poetics of Immediacy: Oral Narrative and the Short Story. *Style*, 27(3) (Fall), 352-368.
- McHugh, Siobahn A. (2012). The Affective Power of Sound: Oral History on Radio. *Oral History Review*, 39, 187-206.

- \_\_\_\_ (2015). Audio Storytelling: Unlocking the Power of Audio to Inform, Empower and Connect. *Asia Pacific Media Educator*, 11-14.
- Mesquita, Mário (1984). A crónica como forma de expressão jornalística. In *Deve & Haver*. Lisboa: Distri, (pp. 202-218).
- Navas, Rute (2010). Estudo para uma antologia crítica de crónicas jornalísticas de autores portugueses do século XX. *Forma Breve*, 57-61.
- Pacheco, Fernando Assia (2017). *Tenho cinco minutos para contar uma história*. Lisboa: Tinta da China.
- Queirós, Eça de (1983). *Correspondência*. Coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, 1º e 2º Vols. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Reis, Carlos (2005). O tempo da crónica. *Jornal de Letras*, 18.
- Rodrigues, Ernesto (1998). *O Mágico Folhetim. Literatura e Jornalismo em Portugal*. (1ª ed.). Lisboa: Editorial Notícias.
- Roncari, Luiz (1985). A estampa da rotativa na crónica literária. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, 46(1/4), 9-16.
- Santana, Maria Helena (2003). A crónica: a escrita volátil da modernidade. In Maria Saraiva de Jesus (Org.), *Rumos da narrativa breve* (pp. 9-19). Aveiro: Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.
- Santos, Nuno Costa (2017). Fernando Assis Pacheco: este artista é português. *Observador*. Disponível em <https://observador.pt/2017/01/27/fernando-assis-pacheco-este-artista-e-portugues/>; Acedido em 30/07/18.
- Thomé, Cláudia (2015). *Literatura de ouvido. Crónicas do cotidiano pelas ondas da rádio*. (1.ª ed). Curitiba: Appris.



## V. Fábulas às avessas ou das *Fábulas Imorais* de José Alberto Braga\*

Márcia Seabra Neves\*\*

Inscrita no imaginário poético ocidental como uma breve composição de carácter ético-moral, geralmente protagonizada por animais antropomorfizados e apontando para uma lição de conduta, a fábula é um género de origens e fronteiras incertas. Sempre sintonizado com o curso socio-histórico, o texto fabulístico foi adquirindo, ao longo dos séculos, novos contornos genológicos. Efetivamente, como qualquer enunciado, a fábula inscreve-se na ordem do repetível e renasce da sua natural possibilidade de remanência, que não é a do retorno ao passado enunciativo, ou seja, ao espaço do já dito, mas a refundição dessa memória literária em matéria a transformar. Como bem sublinhou Gilles Deleuze em *Différence et répétition*, toda a repetição implica forçosamente transgressão, processo através do qual a literatura se apropria do passado e o incorpora no presente, urdindo uma complexa teia de relações entre o prototexto e a(s) sua(s) retextualização(ões) moderna(s) (1968: 109-110).

É, pois, através desta operação de reciclagem transformadora que devemos entender a trajetória genérica da fábula que, durante séculos, foi criativamente manuseada por autores que nela foram imprimindo as suas assinaturas estético-literárias e registos epocais, num movimento palimp-séstico de (re)escrita, retomando aqui a célebre metáfora de Genette para designar a inevitável relação de um texto com outros que lhe são anteriores

---

\* Este trabalho foi financiado por fundos nacionais, através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art. 23.º do D.L. n.º 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.º 57/2017, de 19 de julho.

\*\* Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, FCSH-UNL/ Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, Universidade de Aveiro.

(1982). No caso do texto fabulístico, a projeção de origem situa-se no arquétipo esópico e a renovação do género ao longo dos tempos deve-se essencialmente a um trabalho de inovação hipertextual. Daí a fábula ser considerada como um género que se veio construindo por *acumulação* (Schaeffer, 1985 : 362-363).

A partir do século XX, a fábula alcança vitalidade renovada e um dos principais processos de reescrita da fábula moderna é a paródia, considerada por Gérard Genette como um dos géneros paradigmaticamente hipertextuais, ao lado do *pastiche* e do *travestissement* (1982: 16). Com efeito, não são raros os fabulistas modernos que optaram por renovar a fábula pelo recurso à paródia dos textos tradicionais. A este facto não será alheia a afirmação, por parte de alguns críticos contemporâneos, segundo a qual a fábula contemporânea representaria uma paródia da fábula canónica.

## 1.

Um dos alvos da paródia na retoma subversiva do texto fabulístico é a convenção da moralidade e o seu carácter assumidamente pedagógico e edificante, desde sempre considerado como o núcleo generativo da fábula clássica. Num artigo intitulado “El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas”, Enrique Turpin Avilés aponta a ausência da moralidade como um dos elementos fundamentais da renovação fabulística do século XX. O autor argumenta que a fábula moderna prescindiu do ofício do moralista que, na fábula tradicional, consistia em denunciar mordaz e ironicamente os vícios dos homens, com um propósito morigerador e didático-moral. Esta ausência deliberada e necessária de intencionalidade parenética constitui, segundo ele, um dos traços distintivos da fábula contemporânea (Turpin Avilés, 2001: 731):

Por lo tanto, lo que acaba por definir el género en la actualidad es la total ausencia de intencionalidad parenética. Ya no vale la amonestación ni la exhortación explícita. A partir de ahora, la fábula se expresará desde lo relativo, no desde lo absoluto, promocionando la *humilitas* en detrimento de la *sublimitas* que acompañaba al género hasta finales del siglo XIX y todavía a algunos

rezagados del XX. Esto implica, insisto, la ausencia definitiva de uno de los principios fundamentales de la fábula: la moraleja, “la herejía didáctica” que deploraba Poe. Por el contrario, cuándo ésta aparezca lo hará respondiendo a un propósito lúdico. (Turpin Avilés, 2001: 734)

Com efeito, grande parte dos autores que refunde o género parece ter abdicado da função moralizante e injuntiva, preferindo inversamente apresentar uma reflexão de natureza filosófica sobre o sentido da vida e lançando um olhar renovado sobre a existência humana. Por outras palavras, os fabulistas modernos recorrem à fábula para descreverem o mundo tal como o veem, revelando valores, mas também antivalores, e propondo uma indagação crítico-satírica da sociedade atual, através de uma imprescindível recontextualização temática. Nestes termos, o conceito de verdade universal e objetiva dos fabulistas clássicos é substituído pela representação da realidade particular e subjetiva do fabulista (pós)moderno.

Assim, se a moralidade e respetiva função didática não se diluiu totalmente na fábula contemporânea, esta foi claramente mitigada ou subvertida, surgindo apenas para corresponder a uma intenção lúdica. Com efeito, a presença de uma atmosfera humorística, de tonalidade crítica, mantém-se como um dos princípios definidores do género na atualidade.

Em *Viaje al centro de la fábula*, Augusto Monterroso, concebendo a literatura como uma “fábrica de sueños” (1982: 43), isenta a fábula – e as suas fábulas em particular – de qualquer função didática, moral ou exemplar, sustentando que “moralizar es inútil” e que, se as obras de Esopo, La Fontaine e Iriarte perduraram no tempo, foi graças “a sus valores literários, no a lo que aconsejaban que la gente hiciera” (1982: 80). O autor proclama, assim, a sua aversão à pretensão moral, afirmando que uma das principais potencialidades das suas fábulas reside justamente na sua abstenção de moralizar: “creo que la posibilidad de las fábulas existe si uno no pretende moralizar com ellas” (1982: 35). O facto de Monterroso não pretender impor nenhuma moralidade não significa, naturalmente, que delas não seja dedutível alguma mensagem, mas ela dependerá da livre atividade hermenêutica do leitor: “si los lectores quieren hallar algo más allá de esto [divertimiento], la cosa me gusta, pero es su aportación, su afán de encontrar algo en donde esse algo talvez no exista” (1982: 80).



Em suma, Monterroso defende que o objetivo principal da fábula deve ser apenas o de provocar o riso e, se o leitor nela vir algo mais, é da sua exclusiva responsabilidade. É o que nos explica de modo sintético, num sugestivo texto, sintomaticamente intitulado “Cómo acercarse a las fábulas”:

Con precaución, como a cualquier cosa pequeña. Pero sin miedo.  
Finalmente se descubrirá que ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza. Esto es malo.  
Si no fuera malo, el mundo se rejería por las fábulas de Esopo; pero en tal caso desaparecería todo lo que hace interesante el mundo, como los ricos, los prejuicios raciales, el color de la ropa interior y la guerra; y el mundo sería entonces muy aburrido, porque no habría heridos para las sillas de ruedas, ni pobres a quienes ayudar, ni negros para trabajar en los muelles, ni gente bonita para la revista *Vogue*.  
Así, lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír.  
– Eso es. He ahí un libro de fábulas. Corre a comprarlo. No; mejor te lo regalo: verás, yo nunca me había reído tanto. (Monterroso, 1983: 69)

É, pois, neste espírito, que nos acercaremos das *Fábulas Imorais* (1995) do jornalista e escritor português José Alberto Braga<sup>[1]</sup>, onde não falta o humor e cujo título denuncia, desde logo, um tratamento subversivo do género tradicional da fábula, nomeadamente no que diz respeito ao imperativo da moralidade.

## 2.

Em *La relation parodique*, Michel Sangsue, retomando o conceito genetiano de *paratexto*, apela para a importância do *peritexto* ou *aparelho liminar da paródia*, que inclui os títulos, subtítulos, epígrafes, dedicatórias, prefácios e outros elementos paratextuais que abrem o texto paródico. Segundo o autor, a análise deste dispositivo liminar revela-se fundamental para a compreensão do alcance pragmático e intertextual do texto paródico, na

<sup>1</sup> Também conhecido pelo pseudónimo JAAB.

medida em que ele “represente le lieu stratégique (...) où se noue le contact avec le lecteur, une zone de transaction (...) où s’établit le contrat de lecture de la parodicité” (Sangsue, 2007: 136).

Nas *Fábulas Imorais*, de Alberto Braga este *contrato de leitura* ou *contrato genérico* (Schaeffer, 1985: 357) estabelece-se logo no título, que podemos considerar de tipo remático, na medida em que, além de identificar o hipotexto parodiado, também faculta indícios sobre o tipo de transformações efetuadas sobre esse hipotexto. Com efeito, a primeira palavra do título cria, desde logo, uma expectativa de leitura relacionada com o género fabulístico. Essa expectativa será estrategicamente corroborada pela badana da capa, onde aparece em destaque a frase “Fabular é preciso”, seguida de uma definição formal e académica da fábula<sup>[2]</sup>, sendo ainda reforçada pela badana da contracapa, onde JAAB ombreia com fabulistas como Esopo, La Fontaine, Millôr Fernandes e Augusto Monterroso<sup>[3]</sup>. Por outro lado, se a fábula se define desde as suas origens como uma composição de carácter ético-moral que se propõe veicular lições de vida e inculcar valores sociais, é difícil não pressentir no título *Fábulas Imorais*, à primeira vista contraditório, um certo antagonismo indicial da intenção paródica do autor relativamente ao conteúdo moral da obra.

Este espírito de transgressão encontra-se claramente enunciado na epígrafe que abre a coletânea de fábulas, segundo a qual “A moral do outro contém sempre algo de imoral”. Partindo deste aforismo, construído a partir da ditologia *moral/imoral*, o escritor parece propor uma retificação do conceito de moralidade, sugerindo uma reflexão acerca dos limites entre o que é *moral* e *imoral* e um questionamento das certezas impostas pela moral convencional e cristalizada da fábula clássica. Afinal, numa sociedade em que tudo é incerto e as verdades se tornaram precárias, as sentenças universais e incontestáveis dos promítios e epimítios tradicionais não passariam de intrusões redundantes e anacrónicas. José Alberto Braga

<sup>2</sup> “Fábula: segundo o dicionário, trata-se de uma narrativa de acontecimentos, inventados para ilustrar, moralizar ou divertir, em que geralmente entram animais a falar como pessoas” (Braga, 1995: s.p.).

<sup>3</sup> “Era uma vez... assim começa uma fábula, que tanto serve para escarniçar dos poderosos, como para provar que se pode contar uma boa história de cães, lobos ou camelos onde a figura humana está sempre presente (nem que seja como o sujeito oculto). Assim é com Esopo, La Fontaine, Millôr Fernandes, Augusto Monterroso e tantos outros.” (Braga, 1995: s.p.)

prepara, assim, o leitor para o relativismo epistemológico que tudo afeta, tal como se pode ler na badana da capa:

Depois, convém não esquecer que tudo tem uma moral: é só encontrá-la, dizia Lewis Carroll. Assim, quando menos se espera, o lado imoral das coisas pode vir ao de cima, como uma espécie de outra moral, o que não deixa de ser dialético, embora incomodativo para alguns. Portanto, moral ou imoral, tudo depende do ponto de vista ou do modo como se olha o espelho, não é, senhor Carroll? (Braga, 1995: s.p.)

É, pois, esta reflexão dialética que sustenta o fio condutor desta coletânea, composta por “50 fábulas instigantes, risíveis, graciosas, alegóricas, reflexivas, simbólicas e, o que é melhor, deliciosamente (i)morais” (badana da contracapa).

Se o aparato paratextual coloca o leitor no encaixe de uma reescrita paródica do género fabulístico, uma leitura transversal dos textos permite o reconhecimento imediato do arquétipo esópico. Com efeito, cada uma das 50 narrativas obedece, do ponto de vista formal, à estrutura da fábula tradicional, que convencionalmente articula dois segmentos essenciais: uma narrativa breve, que consiste na história propriamente dita, situada num plano ficcional e geralmente protagonizada por animais cujo comportamento antropomorfizado ilustra as virtudes e defeitos do carácter humano; e a lição ou ensinamento moral, em que se encontra decantado o significado da narração, permitindo a aplicação da narrativa à situação discursiva. Geralmente destacada do texto exemplar, a sentença moral ocupa um lugar proeminente, figurando como introdução (*promythium*) ou conclusão (*epimythium*) da narrativa, marginando e restringindo a interpretação do leitor. Nas fábulas de Esopo, a moralidade aparece nos *epimythia*, geralmente introduzidos por fórmulas pragmáticas que explicitam e justificam o sentido figurado da narrativa, indicando expressamente a que situação ou indivíduos se dirige a fábula: “Esta fábula mostra que...” (Esopo, 2013: 41), “Esta fábula ensina a...” (Esopo, 2013: 42), “Esta fábula pode servir-se...” (Esopo, 2013: 80), “A fábula vale para...” (Esopo, 2013: 131), etc.

Ora, este esquema formalizado é facilmente reconhecível nas fábulas de José Alberto Braga, também protagonizadas por animais antropomorfizados e compostas por uma narrativa breve, seguida de uma moralidade

destacada a negrito e estrategicamente separada da história, à semelhança dos *epimythia* de Esopo.

Obedecendo a uma estrutura formal bem definida (situação inicial, problema, tentativa de solução e conclusão), a narrativa alegórica é quase sempre introduzida por locuções que inevitavelmente convocam o universo diegético da fábula e do conto maravilhoso: “Era uma vez”, “Numa floresta longínqua, residia um leão” (Braga, 1995: 21). Tal como na fábula tradicional, a história constrói-se através da alegoria, desenvolvendo-se por meio de imagens e transposições metafóricas ou associações simbólicas que instituem o seu sentido figurado, exigindo um exercício de translação hermenêutica que una o universo ficcional à interpretação transcendente.

No entanto, se, na fábula tradicional, esta transdução entre o universo intradiegético e a realidade extradiegética é orientada pela moralidade, cujos indícios se vão disseminando ao longo do texto, de modo a guiar o leitor no seu percurso exegético, nas fábulas de JAAB a interpretação fica a cargo apenas da imaginação e da inteligência crítica do leitor. É o que se depreende de certas conclusões, muitas vezes inesperadas e ironicamente deixadas em aberto, como: “esta é a teoria do ouriço-cacheiro (...) e, acreditar nela, fica por conta da boa vontade do leitor” (Braga, 1995: 26), ou ainda “Graças a essa fantástica coincidência, a nossa centopeia esfriou as ideias e voltou a ser o que era: um animal em ritmo de câmara lenta, sem rumo ou objectivo, ou ainda vice-versa, a depender do ponto de vista ou da imaginação de quem lê” (Braga, 1995: 38).

Todas as fábulas contêm um breve epimítio, abruptamente introduzido pela palavra **Moral** e vertido numa ou duas frases lapidares, com recurso a uma enunciação impessoal e desprovidas de comentários que direcionem a interpretação do leitor. Com efeito, se os *epimythia* tradicionais surgiam como corolário hermenêutico da fábula e condensavam a força pragmática e ilocutória do discurso, situando-se já na esfera da realidade extradiegética, os de José Alberto Braga mantêm-se no plano da alegoria. Deste modo, construídas por via da metáfora e prevalecendo em muitas delas a figura do animal como referente simbólico, as moralidades do fabulista português são ambíguas e generalizantes, oferecendo ao leitor múltiplas possibilidades de interpretação. No fundo, não existindo uma verdade única e universal a ser comunicada, o leitor extrai delas a lição que bem entender.

Assim, surgindo no final dos textos sob forma de aforismo e em tom proverbial, as moralidades surpreendem com o humor e a ironia, rompendo

com a vocação pedagógica que preponderava no género. Algumas delas configuram-se a partir da transformação subversiva de adágios populares, instituindo-se uma espécie de paródia dentro da paródia:

*Moral: Na hora do não saber, importa pouco o dizer, mas o parecer.* (Braga, 1995: 50)

*Moral: Quem muito morde, perde a bússola.* (Braga, 1995: 97)<sup>[4]</sup>

Outras, abdicando do tom moralizante e da lição de vida, surgem sobretudo como constatações irónicas e satíricas das mínguas e perversidades do carácter humano<sup>[5]</sup>. Temos também aquelas que impõem um questionamento crítico de verdades e conceitos estabelecidos, ridicularizando e fragilizando as estruturas do poder e do saber como a ciência, a filosofia, a política ou a religião<sup>[6]</sup>. Noutras, propõe-se uma reflexão acerca da vida e do absurdo da existência humana<sup>[7]</sup>, formulam-se conselhos e advertências que, em vez de educarem e moralizarem, provocam o riso<sup>[8]</sup> ou remete-se

<sup>4</sup> O negrito e o itálico são do autor.

<sup>5</sup> “Burrice e indignação trafegam em sentido contrário.” (Braga, 1995: 10); “Uma boa frase não mata a fome de quem está determinado a comer.” (Braga, 1995: 18); “Em briga de leões não há lugar para macacadas.” (Braga, 1995: 20); “Para todo o individualista, o mundo começa e acaba no próprio umbigo.” (Braga, 1995: 104); “A moral do outro contém sempre algo de imoral” (Braga, 1995: 111).

<sup>6</sup> “Mais tarde ou mais cedo o engolidor de sapos acaba por se engolir a si mesmo.” (Braga, 1995: 24); “Fica provado mais uma vez que nesta vida é totalmente impossível correr e filosofar ao mesmo tempo.” (Braga, 1995: 38); “Quem surgiu primeiro, o homem ou o macaco? A resposta pode não estar nos fundamentos da ciência, mas no simples facto de se estar dentro ou fora da jaula.” (Braga, 1995: 53); “A inteligência é uma espécie de burrice superlativa? Ou será apenas o avesso, do avesso, do avesso?” (Braga, 1995: 75); “Com ou sem mosca, convém discutir a questão da existência de Deus só depois da sobremesa.” (Braga, 1995: 94).

<sup>7</sup> “Tudo na vida é relativo. Que importa a realidade se o que fica na História é o ponto de vista?” (Braga, 1995: 61); “Toda a queda é relativa. Importante é a dimensão do amortecedor.” (Braga, 1995: 100); “Se o rato não vivesse apenas do seu instinto, procurava saber quem o programou como eterna vítima do gato sempre comilão.” (Braga, 1995: 123)

<sup>8</sup> “Antes de dar um conselho, avalie o tamanho dos dentes e a ferocidade do seu interlocutor.” (Braga, 1995: 22); “Cuidado com a retórica pela retórica. Bem vistas as coisas, à resistência que sobra ao camelo, falta ao lagarto em asas” (Braga, 1995: 32); “Como a história dourso ensina, o maior preço da sobrevivência ainda é pago pelo rabo” (Braga, 1995: 72); “Cuidado com as vitórias fáceis. Do buraco à cabeça da avestruz, vai uma distância que permite uma série de raciocínios e outras tantas possibilidades.” (Braga, 1995: 135); “Nunca faça um sermão de baixo para cima.” (Braga, 1995: 140)

literalmente para o mundo da fantasia, onde tudo é possível<sup>[9]</sup>. O cómico emerge, assim, como um instrumento crítico e satírico de profanação de assuntos e temas sérios da atualidade.

Os traços de humor e ironia são ainda evidenciados nas inúmeras notas de rodapé que aparecem em vários textos, sublinhando a presença intermitente do eu-narrador que vai mantendo um diálogo lúdico com o leitor, fornecendo-lhe informações paralelas e subliminares ao texto. Nalguns casos, as notas de rodapé constituem verdadeiros instrumentos satíricos<sup>[10]</sup>, noutros o autor brinca de forma humorística com o seu próprio texto, pervertendo e desconstruindo o sentido de certas palavras e frases ou expressões idiomáticas<sup>[11]</sup>, noutros ainda introduz comentários cómicos e irónicos sobre situações narradas, no sentido de surpreender e estimular o riso do leitor<sup>[12]</sup>.

Ora, ridicularizar, transfigurar e manipular ludicamente o texto-fonte, reatualizando e renovando-lhe os sentidos, são estratégias da escrita parodística que se vão pressentindo ao longo de toda a obra, sendo explicitamente confirmadas através de comentários metafabulísticos que destacam os nexos de intertextualidade que unem o texto atual e seu hipotexto: “O leitor pode achar que esta história tem cheiro a fábula e, nesse caso,

<sup>9</sup> “Dois são os sexos; porém múltiplos, no reino da fantasia.” (Braga, 1995: 91); “A imaginação é a melhor pilha da fantasia.” (Braga, 1995: 116); “O mal do boi voador é dar asas demais à sua imaginação.” (Braga, 1995: 130)

<sup>10</sup> Na fábula “Um presente envenenado”, à passagem que descreve as visitas realizadas de surpresa pelo rei aos seus súbditos, acrescenta-se a seguinte nota: “Tal costume político vem de longe, com o resultado conhecido, nulo ou deficiente” (Braga, 1995: 11).

<sup>11</sup> A fábula “Uma questão de tamanho”, por exemplo, é acompanhada de múltiplas notas de rodapé, em que o autor questiona a sua própria escrita. A primeira nota refere-se ao início da fábula (“Um sapo muito feio...”) e lança a questão: “Sapo e feio. Não há aqui uma redundância?” (Braga, 1995: 39). Noutra nota, desconstrói-se o significado da palavra lua de mel: “Lua é lua. Mel é mel. Quem descobriu a união de coisas tão distintas?” (Braga, 1995: 39). E se a expressão “ficar a ver navios” é normalmente aceitável em qualquer contexto, não o é para o autor desta fábula, que se interroga: “A ver navios? Na floresta? Curioso” (Braga, 1995: 41). Já na fábula “O ovo e a galinha metafísica”, a frase “Um ovo é um ovo, e fim” não podia deixar de suscitar a *verve* irónica deste narrador auto-crítico que logo acrescenta em nota de rodapé: “Poder de síntese é isso” (Braga, 1995: 59).

<sup>12</sup> A fábula “A onça e o amigo” narra as peripécias de um caçador acossado por uma onça: “Mediante tal situação, pensou em fazer as suas últimas orações, pedir mentalmente desculpa ao gerente do banco pelo empréstimo que não iria poder pagar, lamentar não ver o último jogo do Benfica e, antes de ser devorado, remeter o seu último pensamento para a mulher e filhos”. Ao cómico da situação narrada, acrescentam-se os seguintes comentários: “Nada como o medo para aproximar o homem da religião. E os corajosos, são todos ateus?”; “Morrer também tem as suas compensações”; “Viver também”; “Embora eu ache que nada adianta enviar o último pensamento para mulher e filhos. Não seria melhor remeter um fax?” (Braga, 1995: 125).

acertou no olfacto. Vamos a ela” (Braga, 1995: 117). Por vezes, o narrador chega a satirizar o próprio género fábula, propondo temáticas e desfechos tão improváveis quanto a “vã tentativa de recuperar a ordem natural das fábulas” (Braga, 1995: 22), aquelas onde sapos intemporais “arrotam moralismos de circunstância” (Braga, 1995: 23):

Enfim, uma fábula com reversão de expectativas, e desculpem qualquer coisinha. Mas nem todas as fábulas têm que ser fabulosas, não é mesmo? (Braga, 1995: 41)

Enfim, para variar, um final feliz também pode e deve fazer parte do nosso fabuloso pacote de histórias, não concordam? (Braga, 1995: 87)

O autor reafirma, assim, a sua discursividade subversiva, colocando definitivamente a sua obra sob o signo da paródia, que se concretiza tanto ao nível do arquiteyto, como do intertexto fabulístico. A grande maioria das fábulas que compõe a coletânea é criação original e nelas o autor apenas recupera as convenções do género tradicional. Em menor número, mas não menos significativo, encontramos também alguns textos que constituem verdadeiras restaurações replicativas de fábulas de Esopo.

No primeiro caso, em que predomina a paródia arquiteytual, o autor retoma o protótipo fabulístico e adapta-o à sensibilidade moderna através de uma reatualização temática efetuada de acordo com os imperativos da sociedade atual e suscetível de responder às expectativas do leitor contemporâneo. Assim, simultaneamente e em contraste com a linguagem típica do mundo mítico do “Era uma vez”, surge o vocabulário técnico e especializado (psicanálise<sup>[13]</sup>, metafísica<sup>[14]</sup>, tecnologia<sup>[15]</sup>, cinema<sup>[16]</sup>, entre outros) que vem implantar, de modo anacrónico, o universo imaginário da fábula no cronótopo radicalmente dissonante da pós-modernidade.

Por outro lado, sempre em diálogo com o seu contexto histórico-social e ideológico, o fabulista ironiza com questões sérias da atualidade, convocando temas como a técnica e o conhecimento científico<sup>[17]</sup>, o racionalismo

<sup>13</sup> “Freud, do ponto de vista animal” (Braga, 1995: 21-22).

<sup>14</sup> “O ovo e a galinha metafísica” (Braga, 1995: 59-60).

<sup>15</sup> “Do método de sobrevivência” (Braga, 1995: 71-72).

<sup>16</sup> “Interrogações” (Braga, 1995: 73-75); “Paladar” (Braga, 1995: 81-83).

<sup>17</sup> “O reino das águas turvas” (Braga, 1995: 15-16).

e desencantamento do mundo característicos da sociedade pós-moderna<sup>[18]</sup>, as atitudes modernas face à arte e à literatura, com várias referências ao movimento estético surrealista<sup>[19]</sup>, política internacional, como por exemplo o tratado de Maastricht e a fundação da União Europeia<sup>[20]</sup>, a preservação do ecossistema e dos direitos animais<sup>[21]</sup>, entre outros. No fundo, o autor refuncionaliza o género com a finalidade de expor o seu descontentamento relativamente a certos aspetos da sociedade, servindo-se da fábula para dirigir uma crítica contundente a esses aspetos.

Assim, a grande maioria das fábulas cabe na categoria das sátiras socioculturais, nas quais se faz uma crítica impiedosa do ser humano e da sociedade em geral e dos seus valores ético-morais, como acontece logo na primeira fábula, onde alegoricamente se faz referência às contestações sociais, políticas e sindicais, bem como à condição/reificação do trabalhador numa sociedade cada vez mais coisificada e desumanizadora<sup>[22]</sup>. Outras fábulas, de cariz mais lúdico, jogam com provérbios e ditos populares, oferecendo, em registo jocoso, interpretações literais de expressões como *derramar lágrimas de crocodilo*<sup>[23]</sup>, *aqui há gato*<sup>[24]</sup> ou *cor-de-burro-quando-foge*<sup>[25]</sup>.

Além destas, encontramos na coletânea quatro fábulas construídas a partir da reescrita paródica das suas antecessoras esópicas, estabelecendo-se um diálogo intertextual entre contemporaneidade e tradição. São elas “A raposa e as uvas”, “O lobo e o cordeiro”, “Devagar e sempre” e “Formiga até certo ponto”, que retomam, respetivamente, as fábulas “A raposa e o cacho de uvas”, “O lobo e o cordeiro”, “A tartaruga e a lebre” e “A cigarra e as formigas”, de Esopo.

A filiação ao hipotexto esópico aparece explícita nas quatro fábulas, seja através de comentários do autor<sup>[26]</sup>, seja pela evocação direta das personagens de Esopo como antepassados distantes dos protagonistas

<sup>18</sup> “A borboleta” (Braga, 1995: 49-50).

<sup>19</sup> “Gato e Rato” (Braga, 1995: 17-18).

<sup>20</sup> “Determinismo” (Braga, 1995: 103-104).

<sup>21</sup> “Pontos de vista” (Braga, 1995: 105-106).

<sup>22</sup> “Burrice superlativa” (Braga, 1995: 9-10).

<sup>23</sup> “A tartaruga e o crocodilo” (Braga, 1995: 109-111).

<sup>24</sup> “Aqui há gato” (Braga, 1995: 121-123).

<sup>25</sup> “Burro colorido” (Braga, 1995: 137-138).

<sup>26</sup> A fábula “A raposa e as uvas” remete logo no título para uma nota de rodapé com a menção: “Fábula revisitada” (Braga, 1995: 29).



contemporâneos, chegando mesmo a ser citadas, numa espécie de *myse en abyme* interna, como podemos ver na fábula “A raposa e as uvas”:

Ao congeminar a respeito lembrou-se de uma parente sua que, num dia longínquo, proclamou aos quatro ventos uma frase que acabaria por se tornar clássica, depois de verificar a insuficiência do salto: “As uvas estão verdes, não prestam”.

Em tal contradição não cairia ela. As uvas não só estavam maduras como apetecíveis para uma raposa acalorada. (Braga, 1995: 29-30).

No entanto, tal como podemos constatar nesta passagem, a presença dos protagonistas de Esopo nas fábulas de JAAB apenas serve para reforçar o distanciamento crítico e espaço-temporal relativamente ao texto antigo. Assim, a raposa, o cordeiro, o lobo, a tartaruga, a lebre, a formiga e a cigarra de JAAB são figuras alegóricas que pertencem à época contemporânea e à sociedade do século XX. Este deslocamento subversivo torna-se ainda mais evidente nos desfechos que JAAB inventa para as suas fábulas. Com efeito, se a trama se mantém análoga à do texto-fonte, as conclusões e moralidades seguem uma nova orientação, sofrendo um processo de inversão dos valores e imagens originais, que institui uma espécie de *contraestilo* ou *contramoral*, provocando no leitor uma reversão de expectativas.

Na impossibilidade de analisarmos detalhadamente todas as fábulas, e por uma questão de economia expositiva, focaremos a nossa atenção na fábula “Formiga até certo ponto”, confrontando-a com a versão original de Esopo, que a seguir transcrevemos:

#### **A cigarra e as formigas**

Era inverno e as formigas estavam secando o trigo encharcado, quando uma cigarra faminta lhes pediu alimento. As formigas lhe disseram: “Por que, no verão, você também não recolheu alimento?”. E ela: “Mas eu não fiquei à toa! Ao contrário, eu cantava canções melodiosas!”. Elas tornaram a rir: “Mas se você flauteava no verão, dance no inverno!”

*A fábula mostra que não devemos descuidar de nenhuma tarefa, para não padecer aflições nem correr riscos.* (Esopo, 2013: 154)

Nos moldes da extrema brevidade e concisão que lhe é característica, a narrativa aponta, logo de início, para o árduo labor das formigas, numa celebração do valor social do esforço e do trabalho. Em oposição a este valor, surge a cigarra que, por ter feito passar a canção à frente do trabalho, se encontra agora sem reservas para o inverno. O desenvolvimento da história marca o *ethos* das personagens e determina uma fixação de papéis sociais que opõe as formigas providentes e trabalhadoras à alegre, irresponsável e preguiçosa cigarra. Desvalorizando o canto da cigarra, as formigas, detentoras da razão e dos princípios morais, condenam-na à morte de forma insensível e cruel. Eis o destino dos ociosos, explicitamente reforçado na moralidade, que, sem ambiguidades, os condena de forma inapelável e adverte para os perigos da ociosidade.

A decifração da alegoria contida nesta fábula facilmente nos revelará, por detrás da cigarra, a imagem do artista e a desvalorização do seu trabalho, considerado como simples diversão e não um modo de subsistência. Assim, uma leitura mais profunda do texto leva-nos a refletir sobre o que será mais importante: viver exclusivamente e de forma mecânica para o trabalho, seguindo modelos rígidos e inflexíveis, ou optar por uma abertura de horizontes e pela sua própria liberdade individual e criativa?

As respostas a este impasse talvez se encontrem na versão contemporânea de JAAB que, embora retome a estrutura formal do texto-fonte, lhe subverte totalmente o sentido. A transgressão insinua-se logo no título – “Formiga até certo ponto” – que sugere a ideia de limites e mudança de estatuto, denunciando a transformação da marcação ideológica eufórica da formiga esópica. Contudo, a situação inicial mantém-se e a fábula começa com a descrição da faina diária da diligente formiga que “por indução genética” (Braga, 1995: 45), continua a “trabalhar de sol a sol (ou de chuva a chuva)”. Mantém-se também a oposição entre as personagens que, neste segmento introdutório, continuam a ser retratadas como seres antagónicos, com a formiga “uma vez mais a fazer ouvidos moucos ao canto da cigarra”.

O nó problemático da narrativa, que também constitui o primeiro passo de distanciamento relativamente ao hipotexto, dá-se quando “a formiga da nossa história” se interroga “a respeito de tanta luta”, colocando em questão a utilidade do trabalho, que conclui tratar-se apenas “de uma faina monótona, tirada a fotocópia durante gerações e gerações”. A partir daqui, as peripécias desencadeiam-se em sentido contrário ao da versão

esópica e a transgressão do modelo original torna-se definitiva quando a formiga deixa de trabalhar: “E logo se pôs de barriga para o ar, a bronzear a barriga e o pensamento” (Braga, 1995: 46). A formiga ousa ser diferente e decide saborear a vida, sendo então expulsa do formigueiro pelas colegas, retratadas como criaturas insensíveis, calculistas, cruéis e vingativas, tal como na fábula antiga. O deslocamento de sentidos relativamente ao texto-fonte acentua-se ainda mais quando a formiga vai “bater à porta da cigarra, a pedir comida e amparo”, criando-se uma espécie de intertextualidade das diferenças tanto ao nível do *ethos* das personagens, como do desfecho da fábula e respetivo alcance alegórico.

Com efeito, a fábula moderna cria uma formiga que se destaca das outras e rompe, de forma radical, com a tradição milenar dos modelos rígidos e fundamentados exclusivamente no valor do trabalho, despidendo-se da arrogância que sempre a caracterizou, para se transformar numa criatura pobre e humilde, mas feliz e livre de penosos encargos. Quanto à cigarra, a fábula moderna concede-lhe um estatuto bem diferente do texto original, deixando de encarnar a imprudência para se transformar numa *profissional* responsável e bem-sucedida, com um futuro promissor na sua carreira de “*strip-tease* na boite ‘Beco da Floresta’”. No fundo, as protagonistas da fábula de JAAB transformam-se em personagens cómicas, perdendo a dignidade emblemática e a densidade que assumiam em Esopo. Com efeito, expressões e comentários como a “música frenética do rock da ‘boite’ mais próxima” (Braga, 1995: 45) ou “mal tenho tempo para ir ao cabeleireiro ou fazer compras ao supermercado” (Braga, 1995: 46) reforçam o efeito de cómico e criatividade que contribui para a construção de uma inversão humorística e divertida do texto-base.

Por outro lado, e em consonância com o seu tom subversivo, JAAB também interfere de forma drástica no desfecho da narrativa, propondo uma inversão total de papéis relativamente à fábula antiga. Neste novo enredo fabulístico, a simpática, extrovertida e generosa cigarra acolhe a formiga, oferecendo-lhe comida, guarida e música, em troca dos seus serviços domésticos. A formiga torna-se *mulher a dias* da cigarra e as duas entendem-se na perfeição, abrindo-se assim espaço para a conciliação entre ambas, bem como para a possibilidade de um final feliz, em contraponto com o desfecho dramático da versão antiga, cuja subversão é claramente enunciada pelo narrador:

Se quiseres, tomas conta da casa, cozinhas, arrumas e trazes os mantimentos. Em compensação, dou-te casa, televisão e canto música para satisfazer os teus ouvidos sonhadores e românticos. Serve?

A formiga, à falta de melhor alternativa, aceitou a hospitalidade e o passar a ser uma espécie de mulher a dias da cigarra. E não é que as duas se entenderam às mil maravilhas, a subverter a ordem natural de uma fábula antiga e muito conhecida? (Braga, 1995: 46-47)

Subvertido é também o sentido alegórico da narrativa, bem como função simbólica das personagens. Com efeito, é difícil não ver na versão moderna da formiga a representação metafórica do indivíduo que ousa insurgir-se contra as normas sociais e princípios preestabelecidos, sendo por isso condenado à exclusão social. Quanto à cigarra, o seu sucesso vem quebrar com o preconceito que durante séculos vitimou os artistas da humanidade, condenando-os ao desprezo e à falta de reconhecimento. A conciliação entre as personagens sugere que é possível conciliar trabalho e prazer, zelo profissional e liberdade artística. Por outro lado, ao outorgar um final feliz a ambas as personagens, o fabulista coloca-se do lado destes espíritos insurretos, emitindo um julgamento de valor, ainda que implícito, em favor da liberdade de expressão individual e artística.

A posição do fabulista mantém-se na moralidade, onde reitera que “Toda a formiga é uma cigarra em estado latente” (Braga, 1995: 47), instaurando-se assim uma nova moral, completamente desviada da de Esopo e em consonância com os imperativos de uma sociedade pós-moderna, postulando-se uma forma diferente de ver o mundo, a atividade humana e as relações sociais. No fundo, é como se o hipotexto esópico fosse reescrito às avessas, imprimindo-lhe uma nova ideologia que, fundada no humor e na transcrição lúdica, não visa educar os leitores, mas levá-los a refletir através da diversão.

Assim, um olhar sobre a literatura animalista do século XX permite-nos confirmar que os fabulistas modernos retomam as convenções da fábula sob uma forma inédita ou reinventada, compaginável com o mundo atual e com uma visão renovada da condição humana e das relações sociais. Na verdade, a fábula e as moralidades que dela se extraem têm servido diferentes propósitos e funções ao longo dos séculos, variando consoante as necessidades comunicativas de cada época. Trata-se, pois, de um género

em permanente metamorfose, que se vai renovando através de um exercício intertextual de reescrita transformadora, ou seja, de reinvenção e subversão criativa da matriz clássica, retomada às avessas na era da neofábula.

## Referências

- Braga, José Alberto (1995). *Fábulas imorais*. Lisboa: Pergaminho.
- Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Esopo (2013). *Fábulas Completas*. São Paulo: Cosac Naify.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Monterroso, Augusto (1982). *Viaje al centro de la fábula*. México: Martín Casillas Editores.
- Sangsue, Daniel (2007). *La relation parodique*. Paris: Librairie José Corti.
- Schaeffer, Jean-Marie (1985). Aesopus auctor inventus – Naissance d'un genre: la fable ésopique. *Poétique*, 63, 345-364.
- Turpin Avilés, Enrique (2001). El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas. In *El cuento en la década de los noventa. Actas del X seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED* (pp. 729-742). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia/Visor Libros.

## VI. Saint Christophe et Alphonse d'Albuquerque:

Deux inspirations *phoriques* pour un être hybride

*Maria Eugénia Pereira\**

Michel Tournier reprend, dans son *Journal extime*, le proverbe arabe suivant : “Celui qui prétend tout comprendre s'expose à mourir de colère” (2004: 33). J'ajouterais à ce proverbe une définition de Maurice M., à laquelle il fait également référence, “(...) la beauté est simple : c'est ce qui désespère” (2004: 39), pour essayer d'expliquer mon ardent désir, mais toujours resté inassouvi, de saisir l'art romanesque de Tournier, sa façon subversive de rendre compte du réel et des conventions génériques.

Ceci est évident dans *Le Roi des Aulnes*, un roman tout à la fois fascinant et gênant, dans la mesure où “la *phorie* [,] qui constitue le seul véritable sujet du roman” (Tournier, 1977: 142), et l'ogritude, qui s'érige “comme le thème central” (ibid.: 107) de l'œuvre, rendent la composition problématique et ambiguë.

Inspiré par *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach, Tournier crée son roman en y transposant les très strictes règles de la fugue, en “pos[ant] les quatres mesures [du] sujet, courte et déchirante mélodie dont la simplicité diamantine va mystérieusement s'épanouir en corne d'abondance (...) l'œuvre s'édifi[ant] par développement, *stretto*, réponse, inversion, contre-sujet, coda, miroir” (Tournier, 1977: 128).

Michel Tournier fait correspondre les transpositions de la *phorie* du récit du *Roi des Aulnes* aux variations du thème unitaire de *L'Art de la fugue* de Bach. Il choisit donc de partir du thème *phorique*, qui consiste à porter

---

\* Centro de Línguas, Literaturas e Culturas / Universidade de Aveiro.

un enfant sur l'épaule, pour édifier une architecture romanesque basée sur un déploiement purement technique (Tournier, 1977: 126), les héros *phoriques*, Saint Christophe et Alphonse d'Albuquerque, ayant été choisis en fonction d'une logique profonde. En effet, la *phorie*, qui a sa source dans l'Adam archaïque, "se développe, s'inverse, se déguise, se réfracte, s'exaspère – *phorie*, *antiphorie*, *superphorie*, *hyperphorie*, etc. –" (Tournier, 1970: 129), la psychologie et l'histoire lui donnant assise.

Abel Tiffauges avance vers son destin sans aucun encombrement moral, guidé par Saint Christophe et Alphonse d'Albuquerque, parce qu'il "pens[e] que la valeur fatidique de chacune des étapes de son cheminement ne ser[a] pleinement attestée que si, tout en étant dépassée et transcendée, elle se trouv[e] en même temps conservée dans l'étape suivante" (Tournier, 1970: 408). Il chemine dans sa vie sans parvenir tout de suite à identifier les signes dénonciateurs de l'*antiphorie*. Comme dans la fugue musicale, les mouvements rétrogrades (Bouloumié, 1988) sont là pour instaurer l'*antiphorie*, l'inversion, le négatif de la *phorie*.

### **Saint Christophe et Alphonse d'Albuquerque: un héritage et ses succédanés**

Parce que *Le Roi des Aulnes* résulte d'une combinatoire entre le connu et l'inconnu, le possible et l'impossible, le visible et l'invisible, le réel et l'irréel, c'est un roman déroutant, mais tout à la fois envoûtant, complexe, mais simultanément logique, inquiétant mais également ressourçant. Pour le lecteur, il est souvent difficile de faire la part des choses, de distinguer le réel de l'irréel, le savoir narratif du savoir scientifique, l'Histoire de l'imaginaire, parce que Tournier déstabilise pour mieux pousser à réfléchir, il met en cause pour stimuler l'intelligence, il utilise la réécriture pour éveiller la conscience.

Ainsi, il opère une intrusion du Moyen Âge et du XVI<sup>e</sup> siècle dans un récit contemporain ; il intègre à la trame romanesque un canevas hagiographique, introspectif, tiré directement de sa lecture de *La légende dorée* de Jacques de Voragine et des *Essais* de Montaigne, respectivement, et historiographique, indirectement emprunté à la période de l'Expansion Portugaise. Ces récits vont donc servir de terreau à l'imagination de l'écrivain contemporain, quoique les héros errants, Saint Christophe et

Alphonse d'Albuquerque, soient à l'origine de l'édification de la structure en perversion de Tournier.

L'écrivain joue donc le jeu de la réécriture, de la répétition, de la reproduction et, bien qu'il dise qu'il emprunte à d'autres parce qu'il est "comme une pie voleuse" (Rambures, 1978: 163), qu'il n'a pas d'imagination, il procède par retours hybrides, "favoris[ant] les jeux de transformation et de démarquage" (Aranda, 2004: 353). Mais n'est-ce pas là un riche garant de sa métafictionnalité ? Mariska Koopman-Thurlings souligne, à ce propos, que :

Pratiquée de façon systématique, cette méthode peut faire de l'œuvre littéraire un jeu, une composition en morceaux de textes et de lettres de l'alphabet. (...) Lorsque [Tournier] prend comme point de départ pour sa narration des faits historico-légendaires, [il] indique par des observations métafictionnelles de quelle façon il a procédé. (1995: 153).

Michel Tournier place *La légende dorée* et l'extrait de Montaigne dans la première partie du roman intitulée "Écrits sinistres d'Abel Tiffauges", où, sous la forme d'un journal intime, le héros cherche à sensibiliser et à convaincre le lecteur que les faits qui s'y trouvent narrés sont vrais.

Ainsi, le "8 mars 1938", il remémore une soirée de son enfance au réfectoire du Collège Saint Christophe, à Beauvais, lorsqu'il est promu à *recitator* et qu'il est chargé de clamer la vie de Saint Christophe, extraite de *La légende dorée* de Jacques de Voragine. Tournier reste précis, sinon fidèle, à l'histoire de la vie du saint, telle qu'elle est racontée dans la compilation de récits hagiographiques par Jacques de Voragine (cf. Tournier, 1970: 60-63), au XIII<sup>e</sup> siècle. Il la prend comme point de départ de sa narration, mais il indique également, par des observations métafictionnelles, quel est le procédé utilisé pour la changer.

Tournier ne laisse donc aucun doute, puisqu'il dit s'être manifestement inspiré de l'œuvre du dominicain pour structurer son récit de "La vie de Saint Christophe" : "Christophe, rapporte Jacques de Voragine, était chananéen. Il avait une taille gigantesque et un aspect terrible. Il voulait bien servir, mais seulement le plus grand prince du monde" (Tournier, 1970: 60). Dans sa variante, il réutilise la composition dont le dominicain fit usage : il débute son récit en évoquant l'union entre le nom du saint et sa destinée hors du commun, puis il raconte les principaux événements de celui-ci et, à la fin de la



légende, il fournit un explicite. Il se sert donc du déjà connu de la vie de Saint Christophe pour obtenir la connivence du lecteur, mais, par le biais du narrateur, une information importante lui est également laissée : “Aujourd’hui, sachant ce que je sais, et ayant relu les pages que j’eus alors à clamer à la face de tout le collège réuni, je reconnais la signature [de Nestor] dans le filigrane de ce texte surprenant” (Tournier, 1970: 60). Cette observation, apparemment sans importance, constitue le point de départ de l’affabulation du roman : le destin de Nestor, dont il est “le dépositaire et l’exécuteur” (Tournier, 1970: 60), est placé sous le signe de la *phorie*.

Michel Tournier lie, ainsi, le destin de Tiffauges à celui du géant Porte-Christ, en faisant, comme nous le verrons plus tard, du premier l’envers du second.

Le conquistador portugais entre, au même titre, dans la vie de Tiffauges enfant, lors d’un sermon du père supérieur au collège de Saint Christophe. Le “20 mars 1938”, le narrateur reprend presque *ipsis verbis* les mots de Montaigne, respectant, ainsi, la réalité extratextuelle :

Albuquerque, récita le prédicateur avec onction, en un extrême péril de fortune de mer prit sur ses épaules un jeune garçon, pour cette seule fin qu’en la société de leur fortune son innocence lui servit de garant et de recommandation envers la faveur divine pour le mettre en sauveté. (Tournier, 1970: 77)<sup>[1]</sup>

Cet épisode de la vie d’Alphonse d’Albuquerque est emprunté aux *Essais* de Montaigne et l’ajout qui y est laissé par le biais du narrateur adulte, qui fait savoir que “Ces premiers mots du sermon du père supérieur, [il les avait retrouvés] **non sans mal**<sup>[2]</sup> dans les *Essais* de Montaigne dont ils étaient extraits” (Tournier, 1970: 77), semblent vouloir convaincre le lecteur de sa dette envers l’écrivain du XVI<sup>e</sup> siècle et lui faire comprendre que cette anecdote sur le conquistador portugais, restée somme toute méconnue, doit être lue dans une logique de déformation, puisqu’en s’en appropriant, elle est régie par une dynamique qui la rend autre.

<sup>1</sup> “Albuquerque Vice-Roy en l’Inde, pour Emanuel Roy de Portugal, en un extreme peril de fortune de mer, print sur ses espauls un jeune garçon pour cette seule fin, qu’en la société de leur peril, son innocence luy servist de garant, et de recommandation envers la faveur divine, pour le mettre à bord”. (Montaigne, 2000: 115)

<sup>2</sup> Le bold nous appartient.

Le fait est que cet épisode d'Alphonse d'Albuquerque est extrait d'un chapitre intitulé "Sur de la solitude", où la pensée de Montaigne aboutit à une réflexion humaniste : "La plus grande chose du monde c'est de sçavoir estre à soy" (Montaigne, 2000: 118).

Ceci dit, et le sujet n'est, en aucun cas négligeable, il est également aussi que Montaigne est allé puiser à l'histoire du Portugal l'épisode d'Alphonse d'Albuquerque, et qu'il s'en est servi lui-même à son escient dans sa démonstration philosophique. En effet, nous avons retrouvé le récit de cet événement dans l'œuvre de João de Barros, intitulée *Décadas*, lorsque l'historien portugais aborde les dangers par lesquels passaient les conquistadores portugais :

E o que mais devemos lamentar por parte dêle, é, que vem os homens daquelas Orientaes regiões salvos do fogo, e ferro de tanto mouro e gentio, como nelas habitam, trazendo as náos carregadas dos seus despojos; e um tão pequeno perigo, como estes que apontamos, confunde tudo no abismo do grande Oceano, principal sepultura dos Portuguezes depois que começaram seus descobrimentos. Da qual verdade ora veremos um notável exemplo em Afonso de Albuquerque, o qual partido de Malaca com as náos carregadas dos triunfos que houve dela, sendo tanto avante como o reino de Aru, onde chamam a ponta de Timia, que é na ilha Çamatra, veio a sua náó uma noite tomar assento sôbre uma lagea levada de água, onde se logo fez em duas partes, a popa a uma, e a proa a outra, por a náó ser muito velha, e os mares grossos. Estando no qual perigo, sem os de uma parte comunicarem em ajuda dos outros, nem terem socorro das outras náos por ser noite, e mais cada um tinha bem que fazer em si, ordenou Diniz Fernandes de Melo uma jangada, em que se recolheram té o outro dia, que com muito trabalho Pero d'Alpoem, que ia na esteira do Capitão mór, em um batel o salvou, e aos que com êle se recolheram, com muito trabalho, e perigo.

No qual tempo Afonso de Albuquerque, posto que tivesse em feitos outros Comentários que guardar, como Cesar fez no seu naufrágio, sòmente salvou uma menina, filha de uma escrava sua, que lhe veio ter à mão, dizendo, que pois aquela mocente se viera pegar a êle por se salvar, que êle tomava a inocência dela por salvação; e estando sempre em pé, êle a teve nos braços sem salvar outra cousa de quanto despojo das riquezas de Malaca vinham naquela náó. (Barros, 1983: 2-3)

Ignorant le cadre doctrinaire et idéologique de cette chronique, Elaine Sanceau, dans son œuvre intitulée *O sonho da Índia. Afonso de Albuquerque* (2008), reprend brièvement cet épisode et le commentaire qu'elle y laisse semble être fortement approprié à l'histoire de Tournier : "Por muito estranho que pareça tem-se a impressão que o terrível Albuquerque tinha um cantinho no coração reservado para as crianças (...) [e que, por isso,] de todos os ricos despojos de Malaca, foi esta criança, a única coisa que salvou do naufrágio" (Sanceau, 2008: 232).

Par le biais de la citation et de la réécriture de la légende et de l'essai, Tournier pose au lecteur contemporain des problèmes concernant sa propre culture, puisqu'il le contraint à l'accompagner dans la manipulation qu'il fait des récits. Toutefois, il y instaure déjà le système généalogique en fonction duquel son personnage principal, Abel Tiffauges, construit son identité et son destin :

(...) le conquistador, comme le saint ont puisé leur destin à la même source, c'est, qu'indépendamment l'un de l'autre, ils ont accompli le même geste : se mettre sous la protection de l'enfant qu'ils protégeaient en même temps, se sauver en sauvant, assumer un poids, charger leurs épaules, mais un poids de lumière, une charge d'innocence ! (Tournier, 1970: 77)

Par conséquent, Tournier s'approprie de Saint Christophe et d'Alphonse d'Albuquerque pour, en miroir inversé, déformant, créer son héros Abel Tiffauges. Celui-ci va subir la même aventure que Christophe-Albuquerque, mais des sentiments diffus vont le perturber : lorsqu'il porte l'enfant, "une intolérable et déchirante douceur" l'envahit, "un long silence frémissant de bonheur se referma" sur lui et il découvre qu'"il n'existe de chose plus magnifique que celle de porter un enfant" (Tournier, 1970: 112-113). L'état d'*euphorie* dans laquelle il se trouve le fait se rapprocher de l'Adam archaïque d'avant la chute, de Saint Christophe, d'Albuquerque et de Nestor, puisque tous ont porté avec bonheur un enfant. Le passé et le présent de Tiffauges se trouvent donc associés par cette idée de portage, de *phorie*, qui tracera d'ailleurs également son futur. Mais il a d'ores et déjà compris que "[sa] fin triomphale ce sera, si Dieu le veut, de marcher sur la terre avec posée sur [sa] nuque une étoile plus radieuse et plus dorée que celle des rois mages..." (Tournier, 1970: 117).

## La voie de l'errance *phorique*

Tiffauges découvre qu'il existe deux voies à suivre pour atteindre la *phorie* : la première, le monde clos, parce que la densité d'atmosphère y est plus lourde et la domination majeure, et l'autre, le monde ouvert, où la densité d'atmosphère est beaucoup plus faible, la domination moindre, mais où l'extase est totale. Tiffauges préfère l'errance, l'espace ouvert, sûr qu'"un fil invisible guide [ses] pas vers un accomplissement mystérieux" (Tournier, 1970: 127).

Vivant au milieu de signes qu'il ne parvient à déchiffrer, il marche inexorablement vers son destin, sachant d'avance qu'il va être partagé entre la droite et la gauche, le Bien et le Mal, l'ogritude et la tendresse, la vie et la mort. Bien qu'entamé depuis le collègue Saint-Christophe, le futur de Tiffauges se trouvera définitivement tracé au moment où son double antithétique, Eugène Weidman, auteur de crimes sinistres effectués de la main gauche, un géant assassin, est condamné au trépas. Selon Mariska Koopman-Thurlings, "[Le héros] ne voit en autrui que la part qui lui convient. (...) [Par conséquent], le double chez Tournier ne révèle pas au personnage la mauvaise part de son caractère, mais il lui sert de glace pour se mirer" (1995: 225-226). Un signe annonciateur effraie Tiffauges :

Le ciel commence à blêmir à l'est quand le portail de la prison s'illumine. Un groupe de petits hommes en sortent, poussant devant eux un géant dont la chemise blanche met une tache lumineuse dans la pénombre (...). Mme Eugénie s'élève dans le silence (...) – Mais, Monsieur Tiffauges, c'est qu'il vous ressemble ! Ma parole, on dirait votre frère ! Mais c'est vous, monsieur Tiffauges, c'est tout à fait vous ! (Tournier, 1970: 163-164)

Il sait, maintenant, que "la grande tribulation se prépare, et que [son] modeste destin est pris en charge par le Destin !" (Tournier, 1970: 167).

L'inversion maligne a pris forme, le destin qui, jusque-là, n'avait fait que semer quelques embûches dans sa vie, va maintenant l'abandonner à l'entrée d'un labyrinthe, où des chemins, apparemment identiques, sont, en fait, astucieusement opposés et contradictoires.

Le Destin lui prépare l'entrée dans un monde en faux semblant et il va y pénétrer et le traverser en toute confiance, sans savoir encore que

l'horreur, l'ineffable vont le côtoyer. Une inquiétante étrangeté s'installe dès lors, et le lecteur accompagnera Tiffauges en doutant, souvent, de l'espace symbolique de la parole écrite.

Aux portes de son innommable destinée, il éprouve un profond tressaillement et une énorme joie : “La grande marmite de l'Histoire a commencé à mijoter, et nul ne peut l'arrêter, et nul ne sait ce qui en sortira, ni qui y sera jeté” (Tournier, 1970: 173). Il a compris qu'il ne va découvrir la complexité de son destin qu'au fil de sa route, qu'à mesure qu'il s'engage dans les fins fonds de son existence, dans les méandres du labyrinthe. Le voyage qu'il est prêt à entreprendre, le parcours qu'il est décidé à suivre mèneront à un aboutissement, à la constitution d'un signe – celui de son identité.

Tiffauges convoque le Destin, il sait dorénavant qu'il “sera à la mesure du géant Tiffauges et de la terrible menace qui pesait sur lui” (Tournier, 1970: 173). L'ordonnance de non-lieu rendue par le juge d'instruction devrait être en raison de l'inexistence de charges suffisantes contre lui, en ce qui concerne le viol de la fillette Martine, mais il n'est mis en liberté que parce qu'il est un des premiers à être mobilisés pour la guerre, qui est prête à éclater. Non innocenté, mais libéré, il est poussé par l'Histoire, conduit vers l'est, vers une guerre à laquelle il semble ne pas appartenir, se déplaçant au milieu de signes qui lui sont étrangers.

Tiffauges poursuit sa route, jusqu'à ce qu'il discerne “l'ébauche d'une vocation plus haute” (Tournier, 1970: 193) : découvrir, saisir et palper des pigeons. Il parcourt la campagne Alsacienne à la recherche de pigeons voyageurs. Il entreprend la chasse à ces oiseaux, comme s'il s'agissait de symboles. Puis, il les élève pour devenir “des messagers fidèles, des porte-signes vivants et palpitants” (Tournier, 1970: 205). Les pigeons ne sont, en fait, que les doubles des enfants que Tiffauges aimait photographier. La *phorie*, entre, donc, une fois plus, dans la vie de Tiffauges, et au fur et à mesure qu'il s'éloigne spirituellement de la guerre, du carnage, qu'il en devient de plus en plus indifférent, qu'il agit en contre-sens. Rien, en fait, ne l'intéresse plus que les petits porte-signes.

Son voyage le menait de plus en plus à l'est, vers l'Allemagne, le plongeait de plus en plus dans la guerre, mais, comme “(...) il savait que sa vérité était à l'est” (Tournier, 1970: 211), la joie l'envahit et l'enorgueillit. Il attend la délivrance d'un message, puisqu'il pense être en vue d'un futur rectiligne, imperturbable et inflexible, où les événements de la guerre sont

des faits anecdotiques, accidentels qui ne sont là que pour le faire avancer vers sa destinée. Parce que, comme le dit Arlette Bouloumié, il s'agit d'"un monde perdu, un univers archaïque dont la pureté fusionne avec la candeur mythique des commencements du monde" (1988: 31), c'est un espace initiatique, où des signes annonciateurs sont attendus.

L'Allemagne est, pour lui, un pays qu'il est prêt à aimer, "Un pays noir et blanc (...). Peu de gris, peu de couleurs, une page blanche couverte de signes noirs" (Tournier, 1970: 226). Mais la Prusse Orientale, nous dit Tournier dans *Vent Paraclet*, "avait aux yeux des Allemands les contours indécis d'une terre de rêve" (1977: 110). Par l'imaginaire allemand, elle a été transfigurée, rehaussée à une autre dimension, mythifiée, et Tiffauges la sent comme sienne, s'y intègre, s'y isole. Il découvre, alors, ce qu'il est venu faire vers le nord-est : "*sous la lumière hyperboréenne froide et pénétrante tous les symboles brillaient d'un éclat inégalé*" (Tournier, 1970: 241).

Entre plaines et forêts, il découvre le "Canada", un espace composé d'un bois de bouleaux, d'une clairière et d'une cabane, un lieu rêvé devenu réalité en pleine Prusse Orientale, où Tiffauges se réfugie pour vivre en solitude. Ce territoire est un *no man's land*, un espace entre le quotidien de la guerre et l'au-delà, la mort, où des événements insolites peuvent se produire. "Le Canada" est donc à la frontière du réel, de l'Histoire, de la Deuxième Guerre Mondiale et de l'irréel et du rêve.

C'est la terre de toutes les allégories, le pays des énigmes restés inviolables, des essences pures, où tout est possible.

C'est pourquoi, lorsque le grand élan aveugle, l'Unhold, surgit – alors qu'il n'est, en l'occurrence, que le double des pigeons –, le lecteur ne craint pas cette apparition insolite, puisqu'il a été préparé à ce qu'une présence étrange et inquiétante puisse faire subitement irruption. Pour Tiffauges, "cette bête à demi fabuleuse" (Tournier, 1970: 238) est un symbole des temps immémoriaux, d'avant l'homme, mais, par sa myopie, son insociabilité, sa brutalité, son allure disgracieuse, son satanisme, elle est également son double.

De même, le deuxième cadavre exhumé des Tourbières – l'enfant qui accompagne le Roi des Aulnes semble avoir été découvert pour lui rappeler ses racines, tout au moins celles auxquelles il semble vouloir croire, dans la mesure où il est convaincu qu'il appartient au monde souterrain et, cela étant, qu'il doit poursuivre son chemin dans les ténèbres.

Mais la Deuxième Guerre Mondiale, faite de chiffres et de signes sans intérêt pour Tiffauges, est, en réalité, la substantifique moelle de sa vie. Sans elle, il n'aurait eu de destinée *phorique*, il n'aurait été partagé entre la droite et la gauche, le Bien et le Mal, il n'aurait buté sur des murs jusqu'à la découverte de la vérité.

C'est bien grâce à la guerre qu'il est muté à la Réserve de Rominten, "un cercle féérique" (Tournier, 1970: 264) dominé par un ogre : Göring. Les dés sont joués, le mal va prendre place au sein même de la destinée de Tiffauges : il abat des chevaux, animaux *phoriques* par excellence, pour les donner en nourriture à des sangliers – bien qu'il conçoive que cet acte barbare est d'une indignité grotesque.

Sa migration vers le levant s'empêtre donc de signes qu'il ne parvient néanmoins pas à déchiffrer, finissant par accepter la cruauté comme une épreuve chargée de signification.

Il continue son voyage dans les ténèbres les plus profondes, garant d'atteindre la nuit immémoriale du Roi des Aulnes. Ainsi, lorsque survient un troupeau de taureaux manipulés génétiquement, il croit être en face d'aurochs primitifs, une race disparue depuis le Moyen Âge.

Bien que l'auroch soit un animal vénéré par Göring, son véritable culte est le cerf, son rite immémorial est la vénerie. Tous ses actes vont être, néanmoins, empreints d'une inquiétante étrangeté : il pousse le cerf à aller jusqu'au bout de ses forces, il le tue, l'émascule, en mange sa chair, lui vole ses bois pour en faire un trophée. L'ogre Göring, expert en phallogie et en coprologie, est donc une autre marque noire du destin tiffaugéen : il "eut (...) la certitude obscure (...) que ce ne serait pas pour des cerfs qu'il monterait de la vieille terre prussienne" (Tournier, 1970: 280).

Mais, dans son errance dans le vénéral, une joie similaire à celle qu'il éprouva avec les pigeons le fait se réconcilier avec lui-même : un cheval, un hongre noir, qu'il appellera Barbe-Bleue, va l'accompagner dans sa destinée. Monture et homme auront, désormais, une portée *phorique*. Parmi tous les animaux qu'il a rencontrés, et avec lesquels il a établi une liaison *phorique*, le cheval est celui qui deviendra le double de lui-même.

Tandis qu'homme et cheval suivent leur route, "le halètement sourd de la grande machine à faire l'histoire ébranl[e] à nouveau les profondeurs du sol. Tiffauges se sen[t] pris en main, orienté, commandé, et il obéi[t]

avec un sombre bonheur” (Tournier, 1970: 308). Il aperçoit le château de Kaltenborn et dès qu’il entrevoit les étendards et oriflammes de l’école paramilitaire, d’où sort l’élite du futur IIIe Reich, la “Napola”, il comprend que là se trouve, précisément, son futur.

Mais le parcours ne va, néanmoins, pas se poursuivre sans embuches. Comme dans toute quête initiatique, avant de découvrir la vérité, le héros doit surmonter des obstacles, gravir des passages difficiles, réussir de dures épreuves. Or, Tiffauges sombre dans les ténèbres de l’immondice, pullule d’atrocités et atteint le vil, l’abject.

Placé au cœur même de la Napola, auprès de très jeunes guerriers, il éprouve un bonheur suprême, une exaltation totale, puisqu’il vit au sein de l’innocence et de la fraîcheur.

Mais voilà qu’Himmler s’interpose pour un nouveau tour du destin et lui faire subir une profonde révélation : il le charge de sélectionner et de déporter en Allemagne des enfants blancs-ruthéniens ayant entre dix et quatorze ans et provenant des régions occupées par le Groupe d’Armée du Centre. Porté par Barbe-Bleue, il parcourt toutes les contrées à la recherche de la pureté arienne. Comme dans la ballade de Goethe, Tiffauges galope “dans la lumière triomphale du couchant, en serrant sous son grand manteau l’enfant” (Tournier, 1970: 397). Le cavalier, portant *phoriquement* sa proie dans ses bras, l’emporte vers la mort.

Pris dans l’engrenage, Tiffauges rapt des enfants pour la Napola, cheval et cavalier atteignant, ainsi, l’apogée *phorique* : “L’Ange Anal peut devenir en outre un instrument d’enlèvement, de rapt, et – le cavalier portant phoriquement sa proie dans ses bras – s’élever au niveau d’une superphorie” (Tournier, 1970: 401).

Suivant son rite *superphorique*, Tiffauges substitue, dorénavant, le cerf par l’enfant, parce que, “sur la ligne qui va de l’animal à l’homme, l’enfant se situe au-delà de l’adulte et doit être considéré comme suprahumain, surhumain” (Tournier, 1970: 414).

Le lien qui se tisse entre Abel et Barbe-Bleue n’est, en fait, que la préfiguration de la relation qui se créera entre Abel Tiffauges et Ephraïm, puisqu’Abel abdiquera de la puissance et de la violence et, par amour, deviendra “cheval d’Israël” pour transporter, sur ses épaules, un être pur et innocent, possédé par la vérité : le “Porte-étoile”. Et ce ne sera donc qu’à ce stade-là qu’il aboutira à la connaissance.



L'errance *phorique*, la traversée de l'existence labyrinthique de Tiffauges est donc une méditation sur l'espace du corps, en tant qu'espace de l'identité, c'est pourquoi le narrateur nous explique :

Tiffauges avait toujours pensé que la valeur fatidique des étapes de son cheminement ne serait pleinement attestée que si, tout en étant dépassée et transcendée, elle se trouvait en même temps conservée dans l'étape suivante. Il était donc anxieux que les acquisitions qu'il avait faites à Rominten trouvasse leur accomplissement à Kaltenborn. (Tournier, 1970: 350)

Par conséquent, la trajectoire du temps est celle de l'éternel retour.

La Prusse Orientale avait plongé Tiffauges dans un monde aux créatures chaudes et palpitantes – les pigeons, L'Unhold, les cerfs, Barbe-Bleue, les garçons de Napola – et son errance suivait “le tracé d'une spirale : tout mouvement d'avancée suppos[ant] un effet, de retour sur les acquis antérieurs” (Fisette, 1996: 65), chacun des signes étant constitué à partir d'un signe antérieur. Vivant, dans cette *réalité signifiante*, une existence symbolique, il ignore la force destructrice que peut avoir la prolifération des symboles. Lorsqu'il découvre dans le monde souterrain des camps concentrationnaires que les signes se trouvent diaboliquement inversés, tel Œdipe, il doit payer le prix de son aveuglement mental.

“Au commencement était Christophe”, nous dit Michel Tournier dans son *Journal extime* (2004: 261), à ce que j'ajouterai, “et Christophe était Alphonse d'Albuquerque”, parce que tous deux sont unis par le bonheur de porter. Christophe et Albuquerque s'épanouissent dans les méandres de l'existence de Tiffauges, mais c'est lorsqu'il se transforme en “cheval d'Israël” et se laisse englober par la tourbière du marécage, en portant, sur ses épaules, une innocence inimaginable et une pureté sublime, que le saint et le conquistador trouvent leur réalisation finale. L'amour infini pour l'enfant juif va sauver Tiffauges, celui-ci se laissant sombrer dans une mort rédemptrice.

## Références

- Aranda, Daniel (2004). Les retours hybrides de personnages. *Poétique*, 139, 351-362.
- Barros, João de (1983). *Décadas* (Vol. IV). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- Bouloumié, Arlette (1988). *Le roman mythologique*. Paris: Corti.
- Fisette, Jean (1996). *Pour une pragmatique de la signification*. Montréal: XYZ éditeur.
- Koopman-Thurlings, Mariska. (1995). *Vers un autre fantastique. Étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*. Amsterdam/ Atlanta: Rodopi B. V.
- Montaigne, Michel de (2000). *Essais I*. Editions eBooksFrance. Sur [https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/montaigne\\_michel\\_de-essais\\_livre\\_i.pdf](https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/montaigne_michel_de-essais_livre_i.pdf)
- Rambures, J.-L. de (1978). *Comment écrivent les écrivains*. Paris: Flammarion.
- Sanceau, Elaine (2008 [1936]). *O sonho da Índia. Afonso de Albuquerque* [Trad. J. F. dos Santos]. Coimbra: Civilização Editora.
- Tournier, Michel (1970). *Le Roi des Aulnes*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1977). *Le Vent Paraquet*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Journal Extime*. Paris: Gallimard.



## VII. Qualquer poema é um filme:

### *Hiroshima mon amour* e o coração da memória\*

*Abílio Hernandez Cardoso\*\**

*Era a cara que tinha e foi-se embora  
mas nunca foi tão visto como agora.  
O seu olhar é água pura água,  
devassa-nos, dá nome mesmo à mágoa.  
Ganhámo-lo ao perdê-lo. Não se perde um olhar,  
não é verdade meu irmão Humphrey Bogart?*

Ruy Belo

Bogart não me responde, evidentemente. Nem no filme que, por um momento, pensei ter à minha frente, nem no poema de Ruy Belo, que acabei de ler. Por um instante, desfizera-se, sob o meu olhar, a linha de fronteira entre poema e filme.

Afinal, é um poeta, Herberto, que me recorda que “qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exatamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo” (Helder, 2006).

Com poetas vou assim descobrindo o que já sabia: que não saberei nunca o que é a poesia, nem hei de saber o que é o cinema. Sei, talvez, o

---

\* Deste texto resultaram dois outros – “Cinema e poesia ou o coração da memória” e “Lugares do tempo e da memória: de Hiroshima a Marienbad” – entretanto publicados em Abílio Hernandez Cardoso, *Dar a ver o que nos cega: escritos sobre cinema* (2019).

\*\* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

poema e o filme, ainda que possa falar-vos de um filme que é indistinguível de um poema.

Recorro, então, a Derrida: quando ele pergunta que coisa é a poesia ou quando eu pergunto que coisa é o cinema, o que está em causa? Em primeiro lugar, aquilo a que ele chama o princípio da “economia da memória”. Um poema, diz, deve ser *breve*. Não porque tenha de ser curto ou de poucas palavras, mas breve, no sentido em que é “elítico por vocação”, necessariamente “breve”, seja qual for a sua “extensão objetiva ou aparente” (Derrida, 2003). O filme, digo, partilha essa condição de brevidade, é elítico por vocação, natureza e necessidade, qualquer que seja a sua objetiva ou aparente extensão. Para além da música, não conheço outra linguagem artística que, na sua essencial temporalidade, seja mais elítica do que as da poesia e do cinema, descontinuidades que se moldam sobre o fragmento, a elipse e a rutura, sobre os intervalos, isto é, sobre aquilo que descartamos, ou fingimos ignorar, como os intervalos brancos entre as palavras do poema e os intervalos negros entre os fotogramas do filme. E, no entanto, é nessas falhas, nesses lugares insituáveis entre o dito e o não-dito, o visível e o invisível, que procuramos, sabendo que nunca os dominaremos, os sentidos de poemas e filmes, na ânsia de encontrar uma razão para o poema, para o filme ou para o mundo.

A palavra, diz-me Ramos Rosa (2001), “é aos olhos do vento que ela fala”. A imagem, digo eu, expõe-se aos olhos do fogo. Uma busca perder-se no tempo, a outra deixa imolar-se no espaço. Por isso “se escreve sempre ao lado das palavras” (Rosa, 2001), diz o poeta. Por isso se filma sempre ao lado dos corpos, acrescento eu.

No cinema, há “cidades cor de pérola onde as mulheres existem velozmente” (Helder, 2006). São cidades de Hawks e de Wilder, mas também versos de Herberto. No cinema, há “cidades esquecidas pelas semanas fora” (Helder, 2006). São de Antonioni e de Ozu, mas continuam no poema de Herberto. No cinema, “subo as mulheres aos degraus” (Helder, 2006) com Mikiō Naruse, e não consigo libertar-me de Herberto. Por isso escuto o poeta que me mostra “Uma cidade voltada para dentro / do génio, aberta como uma boca / em cima do som. // Com estrelas secas. / Parada” (Helder, 2006). E vejo em Herberto um filme de Fritz Lang.

Regresso a Derrida: depois da economia da memória vem o *coração da minha memória*, o *cor*, aquilo que me faz desejar tocar o âmago do poema, o

seu caroço, e querer sabê-lo *de cor*, isto é, alojá-lo no coração da minha memória. Para que então, e só então, ele possa fazer parte do meu próprio *cor-po*.

Neste trajeto, alguém me fala, não apenas *para mim*, diz Derrida (2001), mas *me* fala, *me* escreve, numa fala que, em simultâneo, me destrói, porque apaga em mim o sujeito que eu era antes de confrontar poema ou filme, na página clara do livro ou na penumbra da sala, e me constrói, porque me torna um sujeito outro, *textuante* (roubo a palavra a Gabriela Llansol), cujo traço permanece invisível do mundo, *inencontrável* ou *irreconhecível*.

Essa fala que porto em mim é a própria escrita em que o corpo se torna: “a escrita em si”, diz Derrida, pois não há poema que se não abra como uma ferida e não abra ferida também, em que a escrita se expõe até que tudo se consuma e se consume na última palavra ou na derradeira imagem, num gesto que tudo deseja e nada altera, porque “se escreve [diz Ramos Rosa e eu acrescento *se filma*] para que algo aconteça sem acrescentar nada ao mundo” (Rosa, 2001); e se escreve (e se filma) “para saber onde começa o mundo, onde se encontra o corpo e quando chegaremos” (Rosa, 2001).

Todo o ato de escrita nasce do desejo do encontro entre quem escreve e quem lê. Mas tal desejo confronta-se sempre com uma não-coincidência, um diferimento, um *ainda-não* entre quem escreve e quem lê. Contudo, é talvez por isso que se escreve: pelo desejo do *rendez-vous* adiado (Brunette, 1989), do desnudamento futuro perante esse outro, essa presença que motiva o ato de criação, mas se manifesta sempre como uma ausência.

A escrita de Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* (1960), nasce do desejo de outra escrita: a do filme que Resnais, não ela, realizará. No cinema, a condição de escrita é menos evidente do que na poesia, dada a centralidade conferida à visão. Contudo, ao depender de um dispositivo, o filme preenche a condição de escrita tanto quanto a poesia. E tal como o poema, o filme é um texto “fundamentalmente incoerente” (Brunette, 1989). Não porque seja desconexo ou sem sentido, mas porque a plenitude de sentido é, em si, uma impossibilidade a que toda a escrita *aspira* sem nunca a alcançar. Por isso, toda a reflexão sobre a escrita, fílmica ou poética, percorre as incertas margens do discurso, ali onde os indícios dos sentidos se disseminam para dentro e para fora do texto, e para outros textos a que o filme ou o poema se abre ou se fecha.

Neste contexto, em que lugar se situa o guião cinematográfico, essa escrita que nasce da palavra para se transformar num outro objeto, que é o

filme? No território da literatura? No do cinema? Entre ambos? Por força da sua condição de texto transitivo, por oposição à intransitividade do texto literário, reserva-se muitas vezes ao guião um estatuto de menoridade, que põe em causa a sua qualidade de *escrita* e a sua autonomia estética. E o lugar que frequentemente lhe é atribuído é o da transitoriedade e da mediação, o de objeto subalterno em relação à obra final que é o filme. Nesta perspetiva, que não partilho, sobraria ao guionista a função do que Barthes designa por *escrevente* (*écrivain*), aquele que usa as palavras como um meio e não um fim, aquele para quem a fala suporta um fazer mas não o constitui, ao contrário do *escritor* (*écrivain*), que trabalha a sua fala e absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever* (Barthes, 1977).

*Hiroshima, mon amour*, de Duras, é simultaneamente texto transitivo e trabalho de escritor. A escrita desejada, final, era o filme de Resnais e, por isso, o texto de Duras não pode deixar de ser lido como uma “escrita sob influência” (Vanoye, 1993). Mas o guião não é unicamente o aspeto literário do cinema: o guionista escreve dispondo das mesmas palavras do escritor, mas, ao contrário deste, não pode usar apenas as palavras, porque precisa de tornar visível e audível aquilo de que fala (Maillot, 1996). É o guião que se propõe organizar a ordem e o ritmo das sequências do filme, propondo, em muitos casos, movimentos de câmara e de personagens, ângulos de visão e formas de ligação entre planos, isto é, estruturando o discurso em função dos códigos cinematográficos. Na justa medida em que visa a própria *estratégia de percepção* do filme, o guião prefigura e compromete a estrutura do fílmico e não pode, por isso, ser remetido para o domínio do pré-fílmico. Enquanto escrita que se abre a uma outra escrita, que deseja, o guião afirma o seu estatuto de texto simultaneamente literário e fílmico.

Um encontro improvável acontece numa cidade improvável, arrasada pela força inaudita de um *Little Boy* de urânio, despejado de um bombardeiro com nome de mulher, *Enola Gay*. Doze anos depois da morte nuclear, uma mulher francesa, designada apenas por Ela no texto de Duras, visita Hiroshima para participar num filme sobre a paz e envolve-se numa efémera mas intensa relação amorosa com um japonês, também sem nome, apenas Ele, arquiteto, construtor de cidades numa cidade sem chão.

“Impossível falar de Hiroshima”, anotou Duras (1960) no seu texto. “Tudo o que pode fazer-se é falar da impossibilidade de falar de Hiroshima” (Duras, 1960). No início do filme, a mão da mulher acaricia o ombro do

homem e Ela diz: “j’ai tout vu” (Duras, 1960). *Tout*, os homens, as mulheres, as crianças liquefeitas pelo fogo dos céus, as chagas nos corpos desfigurados dos sobreviventes, o hospital, as casas desmoronadas, os ferros retorcidos, “vulneráveis como a carne” (Duras, 1960), diz ela, as pedras calcinadas, o museu, as reconstituições fotográficas e filmicas, “tão perfeitas que os turistas choram” (Duras, 1960). Mas a primeira frase do filme, que será várias vezes repetida, é dita pelo homem: “Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien.” (Duras, 1960). É ele o primeiro a falar da impossibilidade de falar sobre Hiroshima. Na verdade, Ela não pode falar de Hiroshima, porque, ao contrário do que afirma, não viu nada. Vira tudo, talvez, em Nevers, sua cidade natal. Mas não em Hiroshima. As ruínas da cidade serão as ruínas da sua memória e a sua visão das ruínas será a dos turistas que choram com as reconstituições do museu: pura ilusão.

A fala inicial introduz um tema central: não existe um modo *verdadeiro* de falar do passado e não é possível *sabê-lo*. O passado está fora do alcance da mulher, estar na cidade depois da catástrofe não lhe devolve a realidade, não a aproxima dela sequer. O filme anterior de Resnais, *Nuit et Brouillard* (1955), mostra, a cores, barracões reconstituídos do campo de Auschwitz-Birkenau e, a preto e branco, imagens terríveis do extermínio nazi. Mas a voz do narrador avisa: “não estamos a ver nada do que se passou nos campos: é em vão que tentamos descobrir os restos dessa realidade. Deste dormitório de tijolo, destes sonos ameaçados, não podemos mostrar senão a casca, a cor”. Em Hiroshima, a mulher não vê nada, tal como não é possível ver nada, hoje, da realidade de Auschwitz: era preciso ter estado lá no instante em que a História aconteceu e tê-la vivido na condição de vítima ou testemunha direta do horror. A História-escrita, a História-memória, fracassa perante a história-vivida, e por isso a mulher nada vê ou sabe para lá das imagens de museus e hospitais, cicatrizes expostas, terra e pedras onde ficaram impressos seres e objetos: sombras informes, fantasmas.

Em Hiroshima, a mulher quer perceber o presente a partir da memória do passado em Nevers, onde viveu o amor proibido com um jovem soldado do exército nazi, e usa Hiroshima para não esquecer o amor de Nevers. Como se houvesse nela um *dever de memória*. De Nevers, restam, na sua memória, traços ténues: uma praça vazia e sem sol, o chão frio onde o soldado alemão agoniza, e a cave onde ela, de cabelo rapado, cumpre a punição



por aquele amor colaboracionista, proibido, fatal. O salitre que cobre as paredes húmidas da cave de Nevers alimenta as marcas da memória que a mulher ainda conserva, feitas mais de sombras do que de pedra, que aflo-ram e se esvaem num filme em que tudo se sobrepõe e contamina: passado e presente, Nevers e Hiroshima, tragédia coletiva e *une histoire de quatre sous*, o soldado alemão, amante proibido, e o arquiteto japonês, amante breve, condenado, como aquele, ao oblívio. A memória, o esquecimento e a morte são os elos de ligação entre todos. De novo, é pela voz do amante japonês que surgem as palavras certas: “Quand tu est dans la cave, je suis mort?” (Duras, 1960).

Se a imagem é vital para o cinema, que sem ela não existe, que sucede quando a palavra irrompe no filme para ter voz? Como filmar a palavra, preservando a sua identidade plena, sem que ela se apodere da imagem e a torne transparente a ponto de fazer dela uma não-imagem? Como dar a ver o corpo fílmico da palavra?

Cineasta-*passeur*, Resnais guia a escrita literária e a escrita fílmica para lá das fronteiras que as separam. A imagem filma a palavra na plenitude da sua forma plástica e sonora, absorve-lhe o ritmo, a cadência, percorre-a e deixa-se percorrer lentamente por ela como os corpos dos amantes de Hiroshima. “Quelle lenteur tout à coup. Quelle douceur” (Duras, 1960), diz a mulher. Em *Hiroshima*, a palavra ilumina-se e torna-se o próprio centro da visão, naquele que é, talvez, o mais belo *rendez-vous* entre o cinema e a literatura. A imagem de Resnais e a palavra de Duras partilham caminhos que se cruzam e descruzam, se encontram e se perdem, como se os pontos de encontro e desencontro se localizassem não em cada plano, mas nos intervalos: da história e do desejo que nela circula, no espaço e na imaginação que dele se libertam, no tempo e na memória que nele se esvaem. Palavra e imagem contaminam-se, reconhecem-se, esquecem-se, “je te rencontre. Je me souviens de toi. Qui est tu?” (Duras, 1960), sem que cada um perca a sua identidade singular e irredutível. As imagens de Resnais transportam a palavra ao ritmo lento dos *travellings* que avançam pelas ruínas de Hiroshima, como hão de avançar “le long de ces couloirs” (Resnais, 1961) de Marienbad. Palavra e imagem não têm de dizer a mesma coisa. E, na verdade, não dizem, nem em Hiroshima nem em Marienbad. Tocam-se, separam-se, confundem-se e confrontam-se, e é nesse jogo feito de tensão e desejo

que se constrói o corpo fílmico. “Tu me tues, tu me fais du bien” (Duras, 1960) Quem, como Resnais, filmou os corpos fílmicos das palavras? “Dévore-moi, déforme-moi jusqu’à la laideur” (Duras, 1960). Quem, como Resnais, as tocou até à mais bela das fealdades, aquela em que pela contaminação e a profanação (toda a imagem é uma profanação) os corpos se iluminam e se fazem filme?

Imagem e palavra nascem com a pureza do cristal. Mas a pureza, é Derrida quem o escreve, é justamente o que permite pensar a contaminação (Derrida & Fathy, 2001) e, em Duras e Resnais, imagem e palavra são puras na medida em que se abrem a toda a contaminação. Incondicionalmente, quer dizer, sem condição. Por isso Ela repete: “tu me tues, tu me fais du bien” (Duras, 1960), até que a ferida que não se fecha no corpo da memória imponha a força inevitável do esquecimento: da história, dos amantes e do próprio amor.

A contaminação que penetra o corpo a corpo em que palavras e imagens se jogam circula num espaço intersticial, abstrato e insituável, algures entre espetador e texto, para onde nos conduz o cineasta-*passeur*. É o espaço da indecidibilidade, o *espaço-entre* que nos conduz a um impreciso algures, que não se confunde com o fora-de-campo, que pertence ao domínio do imaginário e mantém, na sua invisibilidade temporária ou definitiva, uma estreita ligação ao ficcionável, ao narrativo, e condiciona o que o campo torna visível. O espaço outro de que falo é fora-do-quadro, heterogéneo em relação ao narrativo, não mostra nem esconde, não fala nem cala, e o que deixa entrever é indiscernível e indecidível. É o espaço da escrita, o lugar silencioso, mas não mudo, do filme, o seu buraco negro grávido de sentidos.

Este lugar que transborda das palavras e das imagens alimenta-se delas, das suas fissuras e elipses; alimenta-se de Nevers e de Hiroshima, que não são o contracampo uma da outra, mas o outro campo e a memória ou o esquecimento de si mesmas.

*Hiroshima mon amour* é justamente isso, uma história de esquecimento:

Dans quelques années, quando je t’aurais oubliée, et que d’autres histoires comme celle-là, par la force encore de l’habitude, arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l’oubli de l’amour même. Je penserai à cette histoire comme à l’horreur de l’oubli. Je le sais déjà. (Duras, 1960)

Derrida define a memória como um outro nome do futuro: *la mémoire, autre nom de l'avenir après lequel je cours, et je cours, et je cours* (Derrida, 1999). E acrescenta que, se a memória lê o que está antes, o que nela impressiona é o seu depois, o movimento que a transporta para lá desse *antes* que não pode ser recordado senão no *depois*, e que a memória nunca revela por inteiro. Porque guarda restos, conserva segredos para o futuro (Derrida & Fathy, 2001). Em palavras de Fiama, “Nada tão silencioso como o tempo / no interior do corpo” (Brandão, 2017).

As personagens de *Hiroshima* dependem da memória, no sentido em que nela se inscreve esse desejo de futuro. Mas a sua memória é já o sintoma do seu fracasso: o passado (o *antes*) torna-se baço, impercetível; o presente (o *agora*) afunda-se no vazio, o futuro (o *depois* que se deseja), não existe. O processo de esvaziamento da memória conduz ao enfraquecimento progressivo da identidade. Do primeiro amor, o soldado alemão morto em Nevers, a mulher (estrangeira em Hiroshima, traidora em Nevers) fica apenas com um nome, um resto: “Ton nom allemand. Seulement ton nom. Je n'ai plus qu'une seule mémoire, celle de ton nom” (Duras, 1960).

Que significa ficar com um nome que não é mais que um resto? Ela nunca diz o nome do soldado e por isso o ignoro, tal como ignoro o nome dela e o do amante japonês, Ela e Ele. Restos. O que existe então num nome? *What's in a name?* O que fica desse resto? Uma palavra ou ainda menos, o vestígio ténue de um sinal despossuído já de todo o sentido que um nome transporta consigo.

Por isso a atriz francesa pede ao amante breve o impossível: que a deforme, que a marque fisicamente, “dévore-moi, déforme-moi jusqu'à la laideur” (Duras, 1960), de tal forma que o momento mais sublime do amor possa ficar para sempre gravado na carne, da mesma forma que o horror ficou gravado nos corpos e nas pedras (Pingaud, 1960). Porém, rasurado o nome, devorado o corpo, reduzida a memória a despojos de sombra e pedra, o que resta, então? Olhar, simplesmente, “regarder... ça s'apprend” (Duras, 1960), diz Ela, em *Hiroshima*.

A ficção tem o poder, real na sua condição de ficção, de manipular o antes, o agora e o depois, desafiando a irreversibilidade do tempo real e fazendo ruir a distinção entre temporal e intemporal, verdadeiro e falso, real e imaginário. É assim que *Hiroshima* marca a emergência do cinema moderno, implodindo a arquitetura narrativa do cinema clássico

e substituindo as conexões de causalidade por blocos temporais onde a memória, a contaminação e o desejo se disseminam em ruturas sucessivas.

Ela e Ele permanecerão irremediavelmente enclausurados no quarto onde vivem um amor impossível, num espaço onde começam a esquecer-se de si mesmos e num tempo que já não os habita. No labirinto espacial da cidade em ruínas, constrói-se o labirinto do tempo em que a memória se esvai e a solidão é irreversível. “Guardado no silêncio mais espesso, o tempo faz e desfaz a vida” (Brandão, 2017).

Em *L'Année dernière à Marienbad*, M propõe constantemente a X um jogo de cartas, que M pode perder e, todavia, nunca perde. É o mesmo jogo que Resnais me propõe, a mim, seu espetador: o jogo da interpretação. Posso ganhá-lo, mas perco-o sempre. A última carta, aquela que faz o jogador perder o jogo, ficará sempre reservada para mim, para assim assumir a derrota do ato de interpretar.

Em 1927, Germaine Dulac escreveu: “O futuro está no filme que não possa ser contado”. Décadas mais tarde, Derrida escreve que um texto só é um texto se ocultar, ao primeiro olhar, a lei da sua composição e a regra do seu jogo, que permanece por isso impercetível, não porque a lei e a regra se abriguem na inacessibilidade de um segredo, mas porque nunca se entregam a nada a que, em rigor, possa chamar-se uma percepção (Derrida, 1972).

Os intervalos por onde se movem palavras e imagens, essas falhas que perturbam a leitura, são afinal o que me permite constituir-me enquanto espetador, e é graças a elas que pode nascer a fala sobre o filme ou o poema. A modernidade de Resnais movimenta-se nessas falhas e enriquece o cinema que nos olha e desafia o nosso olhar. “Regarder... ça s'apprend” (Duras, 1960). É justamente isso que o cinema espera de nós. Porque onde exista sentido inteiro e sem falhas já nada resta para olhar ou para dizer.

## Referências

- Barthes, Roland (1977). *Ensaios críticos*. Lisboa: Edições 70.
- Belo, Ruy (2001). *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Brandão, Fiama Hasse Pais (2017). *Obra breve*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Brunette, Peter & Wills, David (1989). *Screen/Play: Derrida and film theory*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Derrida, Jacques (1972). Pharmacie de Platon. *La Dissémination*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1999). *La Contre-allée*. Paris: La Quinzaine littéraire-Louis Vuitton.
- \_\_\_\_\_ & Fathy, Safaa (2001). *Tourner les mots. Au bord d'un film*. Paris: Galilée/Arte. Éditions.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Che cos'è la poesia?* Coimbra: Angelus Novus.
- Duras, Marguerite (1960). *Hiroshima mon amour. Scénario et dialogues*. Paris: Gallimard.
- Helder, Herberto (2006). *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Maillot, Pierre (1996). *L'écriture cinématographique*. Paris: Armand Colin.
- Pingaud, Bernard (1960). *Hiroshima mon amour. Positif* (Juillet-Aôut).
- Resnais, Alain (1955). *Nuit et Brouillard*. França: Cocinor.
- \_\_\_\_\_ (1959). *Hiroshima mon amour*. França: Argos Films.
- \_\_\_\_\_ (1961). *L'Année dernière à Marienbad*. França: Argos Films.
- Rosa, António Ramos (2001). *Palavras*. Porto: Campo das Letras.
- Vanoye, Francis (1993). Le scénario comme genre, le scénario comme texte. In *Littérature et cinéma*. Poitiers: La Licorne.

# VIII. Re-performance

## – o carácter não específico da performance no mundo da arte híbrida

Cláudia Madeira\*

### 1. Genealogia híbrida, ou múltiplas genealogias da performance

Num livro de 1988, de Roselee Golberg, traduzido para português como *A Arte da Performance – Do Futurismo Ao Presente*, onde se fixou uma primeira aproximação histórica para este género artístico, pode ler-se que “muito embora (...) a obra dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas continue a centrar-se nos objetos de arte produzidos em cada um dos respetivos períodos, foi sobretudo na performance que esses movimentos encontraram a sua origem, utilizando-a para dar resposta a questões controversas” (Goldberg, 2007: 8). Esta abordagem poderá ter levado a que muitos artistas e teóricos associassem o “primeiro grito da performance” a artistas plásticos, ou seja, a artistas que, continuando a desenvolver “objetos” artísticos (escultura, pintura, etc.), encontraram na performance um veículo de expressão e um meio de experimentação para uma “voz” mais imediata. Contudo, esta genealogia é controversa, existindo vários autores que a contestam, sublinhando as suas ambiguidades, quer devido ao próprio hibridismo que é intrínseco à performance, que mistura características das artes plásticas e das artes performativas, quer devido ao facto de alguns autores encontrarem a mesma atitude *corporal-crítico-filosófica* presente na performance de alguns agentes fora do mundo artístico.

No primeiro caso, referente ao hibridismo intrínseco à performance, ou seja, à diluição e à expansão performativa dos géneros, onde se acentua a ideia

---

\* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

de múltiplas genealogias, podemos destacar o contradiscurso de autores que enfatizaram o papel do teatro nessa equação, como Richard Kostelanetz, que escreveu o livro *Teatro de Meios Mistos* (1970), Timothy Wiles (1980), que viu no *happening* um teatro performativo, ou mesmo Michael Kirby que, em 1965, escreve um texto denominado *O Novo Teatro* onde refere uma expansão do “teatro” a outras áreas artísticas, e que passo a citar:

(...) do mesmo modo que em certos casos não podemos estabelecer as distinções normais entre poesia e prosa, (...) e do mesmo modo que as categorias tradicionais de ‘pintura’ e ‘escultura’ se aplicam cada vez menos a uma parte considerável da criação moderna, também o teatro existe não como uma entidade, mas como um contínuo que se mistura com outras artes. Cada nome e cada termo não se referem senão a um ponto só do contínuo. (...) por exemplo, nós descobrimos que numa das extremidades do contínuo, o teatro funde-se com a pintura e a escultura. Tradicionalmente, estas artes não estruturam a dimensão temporal da mesma maneira que o teatro, mas certas telas e esculturas começaram recentemente a transformar-se e a emitir som, emitido por intérpretes (Kirby, *apud* Norman, 2002: 276)

Nesta abordagem situa-se ainda a análise de Philippe Auslander (1997), que afirmou que a performance estabelece em relação ao teatro não tanto uma “rutura”, mas mais uma “articulação” de paradigma, no sentido definido por Thomas Kuhn, ou seja, que continuam ainda a vigorar na *performance* as questões básicas presentes no teatro, tais como: subjetividade (quem está a falar/ atuar?), localização (em que locais/ espaços?), assistência (quem está a ver?); comando (quem controla?); convencionalidade (como são produzidos os sentidos?); políticas (que posições políticas e ideológicas são reforçadas e/ou contestadas?).

Poderíamos acrescentar a esta abordagem que o teatro pós-dramático, e as artes performativas no geral, vieram também a desenvolver um caminho de aproximação à performance, existindo diversos espetáculos com carácter de acontecimento, improvisados, ou construídos a partir de acontecimentos e experiências reais, ou seja, efémeros e não necessariamente reproduzíveis. As relações e migrações entre teatro e performance são múltiplas e variadas; veja-se, por exemplo, a performance “Faust”, de Anne Imhof, que ocupou o Pavilhão da Alemanha da Bienal de Veneza de 2017 e ganhou o Leão de Ouro.

Não seguindo um guião teatral, não deixa de haver nesta performance uma referenciação à simbologia da peça consagrada por Goethe.

Quanto à genealogia da performance, a par de uma ancoragem nas artes plásticas, poderíamos ainda acrescentar outros possíveis percursos, como é o caso da música experimental ou da poesia experimental, a partir das quais temos, por exemplo, em Portugal, uma clara deriva para a performance em criadores como Jorge Peixinho, Constança Capdeville, Ernesto de Melo e Castro, Ana Hatherly ou Alberto Pimenta, entre diversos outros.

No segundo caso, que remete para a possibilidade de existirem pro-to-performances, sem uma genealogia específica ou mesmo artística e sem uma emergência temporal definida, temos, por exemplo, a leitura de Cláudia Gianetti no seu artigo em torno da noção de *Metaformance* (1995), que faz alusão ao filósofo cínico Diógenes de Sinope, que na Antiguidade Grega, no século III a.C., decidiu despojar-se de todas as suas posses e viver num barril vazio na rua, sendo encontrado frequentemente com uma lamparina acesa em pleno dia, à procura de um único homem sensato na opulenta sociedade grega. Para Gianetti, “a quotidianização dos actos teatrais, a exemplo de Diógenes, constitui entre outras, uma das características da ação da performance” (1995: 46). A autora argumenta que estão em causa nesta ação crítica e filosófica os mesmos elementos que podemos encontrar na performance: o carácter crítico-anárquico; a expressão siléptica que aponta para um sentido simbólico mais amplo, superando o sentido prático direto da ação e a utilização do corpo como instrumento, como lugar de experimentações formais ou como meio de questionamentos existenciais e conceptuais.

A partir deste exemplo, poderíamos inscrever ao limite sempre novos performers numa história muito mais longa e dilatada para além das fronteiras do próprio mundo artístico, porque estas não se deixam circunscrever necessariamente numa catalogação específica, como é evidenciado desde logo na re-catalogação desenvolvida por Roselee Goldberg (2007), que inicia a História da Performance no movimento futurista onde a palavra performance ainda não era usada.

Em Portugal, também não temos nem uma data de emergência da arte da performance, nem certezas sobre a sua trajetória disciplinar, ou até sobre os seus precursores, o que remete diretamente para as dificuldades que o género performance impõe quando não é registado. O que podemos



afirmar é que existem alguns artistas com trajetória mais transdisciplinar que têm atividade que se pode reinscrever nesse género, como Almada Negreiros ou António Pedro, João Vieira, Ernesto de Melo e Castro, Ana Hatherly, Jorge Peixinho, entre outros, uma vez que todos eles entram numa categoria de experimentação que supera ancoragens disciplinares, contemplando hibridismos e performatividades várias.

Estas questões aqui apresentadas de forma sucinta evidenciam a ambiguidade inerente às genealogias da performance, tanto em termos disciplinares como temporais.

## 2. Ontologia híbrida, ou não específica

Um dos elementos apontados como específicos à ontologia da performance tem sido uma temporalidade efémera, ligada à não repetição (Phelan, 1993); contudo, também esta especificidade tem sido alvo de controvérsia, já que essa noção não tem em conta nem a componente processual da performance ou, melhor dizendo, as suas temporalidades invisíveis para além do aqui e agora (Taylor, 2007; Madeira, Salazar & Marçal, 2018), que incluem quer a sua conceptualização prévia, que lhe configura um passado, nem as memórias posteriores (Jones, 1997) e a relação intrínseca da performance e seu registo (fotográfico, filmico, ou outro), própria da sua catalogação num tempo mediático (Auslander, 2006), que lhe permitem um futuro.

De facto, a partir da intensificação da circulação destes registos, que nalguns casos adquire um carácter viral quando disseminado na internet (Bedford, 2012), mas também dos testemunhos dos participantes dessas performances, sejam eles os próprios artistas ou outros elementos, como espectadores, organizadores, etc., têm vindo a emergir *re-enactments* e re-performances.

Essas novas categorias que hoje estão na ordem do dia e que se traduzem no refazer, ou na reapresentação de ações artísticas ou culturais, têm tornado ainda mais problemática a ontologia da performance, uma vez que esse refazer inscreve no campo da performance noções de quase-guião e/ou repertório a diferentes níveis. Tal processo acontece ao mesmo tempo, como já afirmámos, que nas artes performativas ditas de repertório se verifica o movimento contrário, sendo frequente que o teatro, a dança e a

música se tornem mais performáticas e, por vezes, inscritas numa ideia de acontecimento único, performativo e improvisado.

Este processo coloca-nos assim perante um estatuto menos específico da arte da performance em relação às restantes artes performativas. Uma das distinções geralmente apontadas à performance é que esta, mesmo quando é repetida várias vezes, é sempre diferente, porque trata-se de uma experiência ao vivo, que depende da situação específica e relação entre os participantes da performance, dependendo, por isso, de uma experiência de vida. Acontece que, a partir do momento em que se repete uma estrutura, codifica-se uma noção básica de *quase-guião*, que confere à tal específica experiência de vida uma teatralidade. Esse é o fator que permitiu, por exemplo, a Erving Goffman desenvolver a sua abordagem dramaturgical à interação social no seu célebre livro *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias* (1993), obra de onde Kaprow, no desenvolvimento da noção de *happening*, retirou o sentido de enquadramento social (Kelly, 1996: 186-187), que lhe terá servido para justificar um tipo de representação espontânea em contraste com uma representação teatral.

É importante salientar que as artes performativas remetem para práticas cénicas, ou seja, que mesmo no teatro, como sabemos, não nos seria possível reproduzir as peças de Shakespeare como este o fez; e basta lembrar que, apesar de Beckett ter deixado indicações muito específicas sobre como gostaria que as suas peças fossem para cena, isso nunca garantiu a sua reprodução como o original. Ou seja, a trajetória histórica de qualquer peça performativa é desenvolvida sob o desígnio da diferença inerente à própria vida. Artaud afirmou que o “teatro é o único lugar no mundo onde um gesto, uma vez feito, não pode ser repetido da mesma maneira” (*apud* Jones, 2012: 11) e obviamente que, se extrapolarmos essa ideia para a noção de “mundo como teatro”, também nós atores sociais não conseguimos repetir exatamente nenhum gesto. Por outro lado, não deixa de ser verdade que a recriação contínua de *quase-repertórios* garante a continuidade da vida, a nossa, e a das obras performativas: que são *guião*, mas também são memória e adaptações ao tempo, ou seja, reinvenção e criação. A historiadora de arte Amelia Jones, na sua introdução ao livro *Perform, Repeat, Record*, argumenta, neste mesmo sentido, que “a própria experiência humana é necessariamente um *reenactment*” (2012: 15-16) e, apoiando-se em autores como Adam Mendelson, Robert Blackson ou Collogwood, afirma que a própria história é um *re-enactment* performativo,

pelo que o *re-enactment* artístico surge como uma atividade que procura preservar o património através de comportamentos ritualizados que não deixam nunca de ser atos criativos, mesmo que nalguns aspetos não deixem de traduzir uma espécie de “fantasmas” da performance original (Foster, 2015).

Um exemplo da arte da performance portuguesa: a peça de Ernesto de Melo e Castro “Música Negativa”, que voltou a ser apresentada no dia 12 de fevereiro de 2017, na Galeria Zé dos Bois, em Lisboa, no âmbito de uma re-performance do “Concerto e Audição Pictórica”, não procurou reproduzir a performance, tal como ela aconteceu em 1965, ou mesmo em 1977, quando foi filmada em 16 mm por Ana Hatherly, mas também o próprio artista nunca o procurou fazer. Entre 1965 e 1977, Ernesto de Melo e Castro apresentou, por diversas vezes, em diversos contextos e usando vários objetos (dos originais guizos a latas de Coca-Cola), esta peça que simbolizava o silêncio imposto durante a ditadura portuguesa até 1974. Ou seja, num tempo em que se afirmava uma ideia de performance não repetível, repetia-se performances, adaptando-as. E importa também referir que Melo e Castro não se define nem como artista plástico, nem como homem de teatro, mas antes como poeta experimental ou poeta visual, e foi a partir daí que criou este e outros *happenings* que podemos incluir hoje na história da arte da performance portuguesa.

### 3. Performance e remediação híbrida

Em suma, o que se procurou sublinhar neste artigo é que este processo de reprodução, ou reapresentação da performance, ainda que seletivo, que se expandiu na contemporaneidade, e que se tem tornado uma das questões centrais da museologia contemporânea, no que diz respeito à preservação da performance nos museus, remete para o próprio hibridismo do mundo artístico, que, ao mesmo tempo que acrescenta performatividade a todas as artes, também introduz novas características à performance, fazendo-a aproximar-se das restantes áreas performativas, através da ideia de quase-repertório. É importante sublinhar que esse processo se enquadra numa dinâmica geral, que é inerente à integração da arte marginal no mundo artístico, deslocando-a das margens e periferias para o centro, como bem sublinhou o sociólogo Howard Becker no seu célebre livro *Mundos da Arte*. Processo que é evidenciado, no

caso da arte objetual, como pintura ou escultura, na banalização da cópia e do *merchandising* em torno da reprodução de quadros e esculturas famosas como Guernicas, Monas Lisas, entre diversos outros, que compõem tantas paredes e espaços domésticos, e que no caso das artes performativas se verifica quando se procede à integração no mundo artístico numa ampliação da frequência de exibição de peças de autores reconhecidos e canonizados. Fator que também se inscreve numa dinâmica geral de “remediação”, uma vez que este processo, na perspectiva de Bolter e Grusin (2000), assegura que os *media* antigos não possam ser inteiramente diluídos quando surge um novo *medium*, já que o novo *medium* se mantém dependente do antigo. Estas abordagens chamam a atenção para a necessidade de se pensar o género da performance a partir do seu hibridismo, o que implica uma maior conjugação dos Estudos da Performance e dos Estudos dos Média para a análise do campo da performance. Philip Auslander (2006) iniciou esse processo, analisando a relação entre performance e registos (fotografia, vídeo, etc.); contudo, há que sublinhar que, a partir do momento em que se volta a “re-performar” algo, por muito singular que seja a nova abordagem, ela revivifica uma história e inscreve-a numa trajetória e percurso, num repertório, que entra em contradição com o seu carácter específico, abrindo espaço apenas para uma ontologia híbrida.

## Referências

- Auslander, Philip (1997). *From Acting to Performance – Essays in Modernism and Post-modernism*. London and New York: Routledge.
- \_\_\_\_ (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 84, 1–10.
- Becker, Howard (2008). *Art Worlds/ Howard S. Becker – 25<sup>th</sup> anniversary* ed. upd. and exp. Berkeley: University of California.
- Bedford, Christopher (2012). The Viral Ontology of Performance. In A. Jones & A. Heathfield (Eds.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (pp. 77–88). Bristol: Intellect Ltd.
- Bolter, Jay David & Grusin, Richard (2000). *Remediation. Understanding New Media*. USA: MIT Press.
- Foster, Hal (2015). *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London and New York: Verso.

- Gianetti, Claudia (1995). Metaformance, Processo troposomático em la performance multimédia. In C. Gianetti (Ed.), *Media Culture*. Barcelona: L'Angelot.
- Goffman, Erving (1993). *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Goldberg, Roselee (2007). *A arte da Performance, Do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Jones, Amelia (1997). Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal* 56 (4), 11–18.
- \_\_\_\_ (2012). The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History. In A. Jones & A. Heathfield (Eds.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (Eds.) (pp. 9–25). Bristol: Intellect.
- Kelly, Jeff (1996). *Essays on the Blurring of art and life – Allan Kaprow*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Kostelanetz, Richard (1970). *The Theatre of Mixed Means*. London: The Dial Press.
- Madeira, Cláudia (2007). *O Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal* (Tese de Doutoramento). ICS: Universidade de Lisboa.
- \_\_\_\_ (2012). The Return of Performance Art from a Global Perspective. *Cadernos de Arte & Antropologia* 1 (2), 38–52.
- \_\_\_\_ (2016a). Transgenealogies of Portuguese Performance Art. *Performance Research, Special issue On Trans/Performance*, 21 (5), 37–46.
- \_\_\_\_ (2016b). Performance Art and the Portuguese Colonial War: Relations in Historical Time. In M. T. Flores & A. Cabrera (Eds.), *Media & Jornalismo*, 16 (29), 15–25.
- \_\_\_\_ (2017). The 'Performative' and 'Speculative' History of Portuguese Performance Art. *Revista de História da Arte – Série W*, vol. 6, 107–119.
- \_\_\_\_, Salazar, Daniela & Marçal, Hélia (2018). Performance Art Temporalities: relationships between Museum, University, and Theatre. *Journal Museum Menagement and Curathorship*, 33 (1), 79-95.
- Norman, Sally Jane (2002). Du 'Gesamtkunstwerk' wagnérien aux arts des temps modernes: Spectacles multimédias, installations minimalistes. In *L'œuvre d'art totale*. Paris: CNRS Editions.
- Phelan, Peggy (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Taylor, Diana (2007). *The Archive and the Repertoire, Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Wiles, Timothy (1980). *The Theatre Event: Modern Theories of Performance*. Chicago: University of Chicago Press.

## **IX. Literary Mediation and Cultural Hybridity.**

### Thinking about cultural transfers

*Olivier Sécardin\**

Thinking about cultural transfers is no simple task. Since Michel Espagne and Michael Werner's early works on the "German period" of that French culture that began in the 18<sup>th</sup> century (1987; 1988), it has become the norm in France to define "cultural transfers" as dynamics of exchanges and negotiations, through which texts, objects, ideas and usages themselves migrate from one environment and one culture to another. No cultural transfer ever takes place solely between "two" languages or "two" cultural areas. There are almost always outsiders and all kinds of other participants involved. Even when discussing the simple transfer between two cultural spaces with the bare minimum of "national narrative" and complexity of identities, those identities are still not uniform and original: they are all themselves the result of past displacement. Each one is formed from a history of hybridisations, and so on. The tempting relative opening brought about by this dynamic notion does not make it any easier to define the idea of "culture" itself, nor does it strengthen any new, essentialist, fixist view of languages, identities and cultures. In fact, the very opposite is true. The methodological quality and the critical finality of such a notion question the presuppositions of identity held by the over-nationalistic approaches of vernacular literature. Most importantly, it reminds us that identities are complex, fed by an irrevocable, transnational diversity which is informed itself by often close networks of relations and exchanges with multiple meanings, of ideas, objects, translations, conventions, incitements, interests and disparate usages.

---

\* Universiteit Utrecht.

Paul Gilroy is similarly harsh when writing his epistemological critique on theories of mixing and hybridity in *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* in 1993: “These terms are rather unsatisfactory ways of naming the processes of cultural mutation and restless (dis)continuity that exceed racial discourse and avoid capture by its agents” (Gilroy, 1993: 2). The unresolved use of both “continuity” and “discontinuity”, besides being a sign of the author’s non-normative aims, also conveys a certain theoretical difficulty, even though (or perhaps because) Paul Gilroy’s critique is clearly intended to challenge all forms of racial and ethnical absolutism. The same complicated relationship arises between “globality” and “singularity” for Michel Espagne. Even if the presuppositions of identity in all critical discourse are unspecified, eventually finding “identity” or “culture” will not always be a given. At the heart of the dynamic mechanisms that make up cultural transfer, there are complex and exciting interactions at play. Above all, cultural transfer takes place over a long period of time and has long-term impacts that are sometimes unexpected. These mechanisms of mediation and transfer are not always visible, are not often studied as such and are sometimes even unknown to the mediators themselves. Thus, these phenomena need to be studied and recognised for what they are. Their dynamism needs to be understood and these mechanisms need to be restored in history.

Furthermore, it is important to specify that the study of (inter)cultural transfers concerns not only inter- and transnational exchanges, but also intracultural exchanges and mutation. There has been a considerable amount of active research into the process of interactions and acculturations within cultural groups or between cultural sub-groups (Chaarani Lesourd, Delesse & Denooz, 2015) – including phenomena as diverse as regions, ethnic groups or businesses – for some fifteen years now, in intercultural studies as well as management strategy, and in language teaching as well as areas of integration support (for people including immigrants, disabled workers, unemployed people, etc.). At the very least, if we view successful exchanges as failed transfers, the aim of studying cultural transfers is to achieve a better identification and understanding of the processes of construction, transformation and finalisation of corpora and cultures outside of a strictly national scope. Therefore, Michel Espagne, attempting to avoid the pitfalls of particular

positivist philologies<sup>[1]</sup> or branches of comparative studies (Bloom, 1997), specifies in his critical approach:

Il [un transfert culturel] ne peut pas être une relation d'influence littéraire entre deux auteurs appartenant à deux aires linguistiques différentes. D'abord parce que la notion d'influence tend à rabattre la dynamique de l'échange du récepteur sur le producteur de message et qu'elle suppose plus qu'elle démontre l'existence d'une relation immédiate, quasiment magique, entre les deux. [...] Lorsqu'un objet passant la frontière transite d'un système culturel à un autre, ce sont les deux systèmes culturels qui sont engagés dans ce processus de resémantisation. (Espagne, 1999: 32)

The hermeneutic goal – focused on determining meaning and value – takes precedence over sociohistorical investigation:

Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu. (Espagne, 2013)

However, one way that this notion of “cultural transfer” is promoted is by the resurgence of sociocritical studies: the sociology of reading and editing, and sociopoetics and sociocritics of texts (in fact, studies of literary networks, sociabilities and institutions are currently the most popular fields of research in both France and Europe). This in turn has been brought into the modern scope by the recent reception of pragmatist studies (which is another good example of transatlantic and international transfer)<sup>[2]</sup>. The benefit of this is not only that critical attention is shifted from texts to contexts, but that texts and contexts can be “disseminated” and “resemantised”, fulfilling the concrete, material conditions for their circulation.

<sup>1</sup> Often out of a certain psychotic Lansonian obedience for literary studies.

<sup>2</sup> For example, the workshop about Ōmori Shōzō, philosopher of science, lecturer at Berkeley and Wittgenstein and known for introducing analytical philosophy to Japan, from the third international conference of the European Network of Japanese Philosophy at the Institut national des langues et des civilisations orientales (National Institute for Oriental Languages and Civilisations).



In different contexts and for different corpora, “shift”, “dissemination” – a term that Bhabha borrows from Derrida – and “resemantisation” are tropes commonly seen in postcolonial studies. However easy this analogy may be to make, it is rather telling of what could in a broader sense be called “politics of interculturalities”. Within the domain of postcolonial studies, this theory of cultural transfers resonates with Bhabha’s theory of cultural hybridity. In *The Location of Culture* (1994), Bhabha notes that despite itself, colonisation brings about hybrid identities first and foremost; although contact between cultures inevitably leads to branching and intertwining, the process of imitating the other is never the product of simple resemblance; rather, it is an ambivalent process. Bhabha’s renowned analysis is that colonial discourse, by producing mimicry, is itself ambivalent. From this, Bhabha concludes that hybridity is not the celebration of cultural relativism, nor can it be summarised as the synthesis of two different cultures. It is a response to the content and form of colonial authority, and, in doing so, it deconstructs the binary oppositions that are at the core of the colonial fantasy.

For Bhabha, the emergence and exercise of hybridity make it impossible to exercise power, as the very idea of hybridity contests the (monological) authority of national discourse. Hence, hybridity emerges as a process of resistance that puts all “cultures” in a permanent process of redefinition. From this point of view, hybridity could be said to be the true formula of generalised interculturality. The fundamentally political irony of this is that colonisation itself unwittingly produces hybrid identities. In other words, rather than claiming that it spells the end of identity or makes identity obsolete, rather than fixing on a form of “post-identity” as some post-moderns do, Bhabha asserts that the very notion of identity is crossed with a fundamental cultural hybridity. Traditional dialectics of master and slave, dominator and dominated, self and other all are disturbed, and all become ambivalent. This means that moving from one context to another is never a simple case of transposition or even “translation”: the transfer transforms the very meaning of the object in question. “Cultural translation” is, above all, a process of intercultural transfer that takes social discourses and linguistic norms and reinvents them. This is why cultural transfer does not only involve a change of context; it also involves a change of usage and, consequently, a transformation of meaning and an opportunity for different kinds of agency (Vidal, 2008: 17-23). However many

different interpretations of the intercultural there may be, the fabric of literature is above all a political history – political in that it gives a certain conception of relationships between cultures, but also in that it allows different intersubjectivities to be established between different participants.

## 1. The intercultural Atlantic

The “black transatlantic” corpus provides us with a great deal of intercultural and transnational formation (Rediker, 1987) that can help us rethink African-American social and cultural history. With this in mind, the very idea of “diaspora” (Hayes Edwards, 2003; Dufoix, 2011) may well be the best way of expressing the renewal of ethnicities and the disappearance of the nation-state model (Marangoly George, 1996; Nail, 2015), which is at play in what Zygmunt Bauman calls the “counter-culture of modernity” (1986: 81). In *The Black Atlantic*, Paul Gilroy uses the image of the slave ship sailing between Europe, Africa, the Caribbean and the Americas as a living, moving symbol of an organised diaspora – a micro-cultural and micro-political system on a constant back-and-forth journey. There was more to it than the transit of men and women taken away for the slave trade and the spectacular embodiment of triangular trade; there was also the “Middle Passage” – the circulation of ideas, languages, rhythms, music and countless cultural artefacts. This intra- and intercultural space stretching from one edge of the Atlantic to the other, established in the 17<sup>th</sup> century, also makes it possible, Gilroy says, to understand how heterogenous political and cultural traditions converged, and, in doing so, determined (or overdetermined) social and historical processes of formation linked to industrialisation and modernisation:

As it were, getting on board promises a means to reconceptualise the orthodox relationship between modernity and what passes for its prehistory. It provides a different sense of where modernity itself be thought to begin in the constitutive relationships with outsiders that both found and temper a self-conscious sense of western civilisation. For all these reasons, the ship is the first of the novel chronotopes presupposed by my attempts to rethink modernity via the history of the black Atlantic and the African diaspora into the western hemisphere. (Gilroy, 1993: 17)

Perhaps the most striking example is given by the complex history of social struggles for the civil rights of black Americans, from the Harlem Renaissance<sup>[3]</sup> to Black Power, through the Black Muslims movement, the American Indian Movement, the Chicano Movement and Black Feminism, to name but the most famous. Theories of cultural transfer cannot exclusively consider bilateral exchanges; they must also consider trilateral, quadrilateral and, more broadly, multilateral set-ups. Here, when different cultural circulations and political fates become involved, is where the traditional study of transatlantic literary relationships becomes complicated. Here, we must also come back to two specific formalisations of cultural transfers: on the one hand, the formation of an intercultural Atlantic, and on the other hand, the implementation of a systemic intertextuality, formulated by Patrick Chamoiseau in *Écrire en pays dominé* (1997). By separating the texts and languages of nations, this intertextuality is intended to open “translation zones” – to use Emily Apter’s expression – and hence pave the way to reappropriation of corpora and cultures. What makes this kind of intertextual action unique is that it makes it possible to reclaim a more fundamentally textualist approach towards cultural transfers in a context that is no longer national or binational, but transnational.

It is true that the question of cultural transfers does involve a rare socio-historical intensity, due to the history of black communities exiled from one side of the Atlantic to the other. Without going too much into the romanticism of the study of leaderships, one way of studying the Caribbean is, or has long been, studying how leaderships arose and developed. At the very least, focusing on this can reveal a few of the common threads shared by the socio-political movements themselves in terms of reception, distribution and culturality. From this perspective, the French Antilles played and still play a remarkable, pivotal role in the emergence of “expressive cultures of the black Atlantic”, interpretative communities founded on the political aim of an anti-capitalist counter-modernity (Rediker & Linebaugh, 2000).

<sup>3</sup> Since the abolition of slavery in the United States in 1865, black Americans were subjected to racial segregation. The neighborhood of Harlem is a black ghetto of New York City, but this black ghetto was also an extraordinary hotbed of emancipation, both cultural – or could call it counter-culture – and political. Local artists including Duke Ellington, Louis Armstrong and Billie Holiday were vital parts of a growing cultural life that was undergoing a rebirth, or rather a “renaissance”.

To understand the tangle of intertwining politics, it is necessary to travel in all directions while remaining responsive to the numerous equivocal and concurrent relationships between the aims of black nationalism and those of Pan-Africanism. In the United States, two leaders would place themselves at the heart of the Negro-Renaissance, Marcus Garvey<sup>[4]</sup> and W.E.B. Du Bois. The first black person to be awarded a PhD from the University of Harvard, Du Bois campaigned for pro-integration and active discussion on the social equality of the races. In 1903, he published *The Souls of Black Folk*, in which he theorised the idea of “double-consciousness” to describe the internal conflicts inherent to the condition of African Americans:

It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.

The history of the American Negro is the history of this strife – this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self. (Du Bois, 1994: 5)

Du Bois founded the political magazine *The Crisis: A Record of the Darker Races* in 1910. He was the General Secretary of the first Pan-African Conference. As Senghor notes (1971: 12), his political activism and his works, even if they are often compared to Marcus Garvey, had a lasting impact for several generations in the United States, the Antilles and Africa.

Garvey, after exploring Latin America and Europe, founded the Universal Negro Improvement Association (UNIA). As a competitor of

---

<sup>4</sup> “Born in Jamaica in 1887, to a family of popular background, Marcus Mosiah Garvey corresponds to the profile of political militants of the diaspora, often almost self-educated, enthralled with writing, travellers traversing the networks established between Europe, America and the Caribbean (Garvey, however, never set foot on African soil). A printer, he began by founding a newspaper in Jamaica then left for Central and South America where other transitory newspapers were born. His voyage brought him to Europe, to London, where he strengthened his knowledge on the condition of black peoples by getting into African intellectual circles.” (Chivallon, 2004: 140-141)

the NAACP, the UNIA campaigned to return black people to Africa, and had a deep influence on some black African politicians, such as Blaise Diagne and Jomo Kenyatta.<sup>[5]</sup> Furthermore, these two founders of the Negro-Renaissance in the United States would be a source of inspiration for the proletarian trend in Paris (Depestre, 1970: 21) and, soon enough, the Parisian journal, *La voix des Nègres*. A certain counter-modernity was also arising in Paris, the promised “Negro capital”. At the heart of the Empire, a group of students, for the most part originating from Africa or the French Antilles, but some from as far as Asia, were preparing to challenge “colonial modernity”. Works such as Alain Locke’s *The New Negro* were being translated, read and discussed. Various potent cultural transfers were occurring between Paris, Harlem, Africa, the Antilles and even Asia in the 20s and 30s.

At the salon hosted by the Nardal sisters<sup>[6]</sup>, two sisters from the French Antilles who were part of the cultural transfers between the movements of Négritude and the Harlem Renaissance, Antillean and African writers met black American writers (Aimé Césaire met Claude McKay, the naturalised-American poet from Jamaica; the latter would go on to publish *Home to Harlem*, a novel about life in Harlem, in 1928, which was translated into French by Louis Guilloux and published in 1932). By hosting this salon, the Nardal sisters provided a real-life, tangible example of intercultural mediation. In 1931, this experience continued with the creation of *La Revue du Monde Noir* (Senghor, 1971: 10), which would publish texts and poems by African-American, Antillean and French writers (Depestre, 1970: 21). Evidently, when considering these tangible cultural transfers, it is important not to forget the notable differences between, for instance, black Americans and black Africans. The French Antilles were to be a platform for marginalised, French-speaking black Africans, such as Senghor, to interact with African Americans. It is true that the Antilles themselves have historically been multilingual territories of intercultural mediation. A good example of this is the encounter between Senghor, Alain Locke (born in Philadelphia

<sup>5</sup> Blaise Diagne, the first black deputy of Senegal, and Jomo Kenyatta, the first black president of Kenya, were both part of the Pan-African movement.

<sup>6</sup> Paulette Nardal was the first black woman to study English at the Sorbonne. See, in particular, Boni (2014).

and having studied at Harvard and in Paris) and Mercer Cook. Mercer Cook had also studied in Paris himself before living in Haiti. He translated Senghor, whom he met in Paris thanks to the Nardal sisters. It is also worth mentioning Léon Damas, of course, as one of the founders of the Négritude movement, also born in French Guiana, who met and befriended Césaire (in Martinique) and Senghor (in Paris, where he was learning Japanese). Cook introduced Senghor to the African-American poets of the Harlem Renaissance, notably Langston Hughes and Countee Cullen. Damas, one of the founders of the Négritude movement, was the one to forge a strong link between Négritude and the Harlem Renaissance (Puig, 2008: 115). Split between Europe, Africa, The Caribbean and the United States, he embodied and spurred a form of transatlantic *négritude*. In Paris, he spread the word about Harlem Renaissance poets and Louis Armstrong (Puig, 2008: 110-116). In New York and Washington, introduced by Mercer Cook<sup>7</sup>, he spread the word about Césaire and Senghor. Later, 1968, he would be invited to the Hampton Institute to talk about Négritude, and in 1970 he would become a French professor at Howard University. In Georgetown, he taught African diaspora literature, which also allowed him to make closer contact with the black American intellectuals of the “Black Colleges”. Thanks to the American bias, many texts on counter-modernity were received internationally. For example, consider the bilingual addition of Césaire’s *Cahier d’un retour au pays natal*, published in New York in 1947, eight years after its French publication.

## 2. The writer as an intercultural mediator

In *Écrire en pays dominé*, by Martinican author Patrick Chamoiseau, we find a new kind of textual diaspora that we would consider as internal to the work itself. Therefore, I argue that there is seldom text without intertext; in this instance, there are also few texts capable of such intertextual agency. Chamoiseau doesn’t only give us a formula for systematic intertextuality, bringing together about one hundred authors; rather, the work presents a veritable transcultural and postnational diaspora.

<sup>7</sup> Following his meeting with Damas, Mercer Cook began translating articles by René Marain for the African-American community.

*Écrire en pays dominé* is also an example of the “cultural translation” that Bhabha discusses, considering not only the changes in context, but also the processes of resemantisation that Michel Espagne refers to when discussing cultural transfers.

It is interesting to note that *Écrire en pays dominé* was written on the same island (Martinique) as *Peau noire, masques blancs*. Fifty years after Fanon, Chamoiseau, having read Fanon (1997: 59-60), critiques the same deculturalizing processes in the same place:

Comment écrire alors que ton imaginaire s’abreuve, du matin jusqu’aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie? Comment écrire, dominé? (1997: 7)

Today, as yesterday, the crisis must be resolved through politics of active solidarity, to undo cultural conflicts and bring the global dimensions of interculturalities visibly to light. In this way, the growing number of deterritorialised groups, the hybridisation of cultures, the assertion of diasporic diversity and the emancipation of subalterns all contribute towards creating new forms of trans-local solidarity: the appropriation of new cultural referents – far from being a synonym of loss of identity – allows identities to emerge and break free from national boundaries. At the core of these processes of intercultural upheaval are the assertion, circulation, appropriation and legitimacy of histories, experiences, memories, discourses, stories and media, literary and cultural images. In the age of globalisation and mass media, literature in French – beyond the Caribbean corpus – remains without a doubt the crucible for much fiction on identity and post-identity. However important and valuable we consider them to be or not, texts – in the broadest sense – are places where life stories are written, where potential representations of the world are crafted. Populations and individuals can become part of a community of sharing, bringing a common history into the modern day and passing on knowledge. They are not mere archives of times past and present, inventories of human diversity or privileged witnesses of memories and cultural mediations; they are also ways of saying and doing; they are reports on history and the world.

In the section “Langues, langage” of *Écrire en pays dominé*, the narrator prefers to refer to *mondialité* (“globality”) rather than *mondialisation* (“globalisation”), so that “Écrire ouvert en toute langue – convie à une plongée dans le *vivant*<sup>8</sup> du monde” (1997 : 261-262). Clearly, a new word needs to be coined to articulate the concept of a new world. But how can we approach interculturality of any kind when all resources and imaginary structures have been wiped clean again and again by the onslaught of colonial deculturalization? When creeping globalisation seems to be imposing a new, functional monolingualism, named *globish*? This is why globality is preferable to globalisation, Chamoiseau writes. In the *Lettres créoles*, written along with Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau asserts this generalised migration, challenging imprisonment of all kind, even symbolic: “Et cette rumeur [celle de la littérature], au chercheur bardé de décrets universitaires et du souci d’emprisonner, dit que jamais littérature ne meurt, jamais ne se fige, et jamais ne ressemble à ce que l’on dit d’elle” (Chamoiseau & Confiant, 1999: 11). Then, three years later, in *Écrire la parole de nuit*, on the subject of Creole and French, he says: “c’est comme passer d’un pays à l’autre” (Chamoiseau, 2002: 157). Creolisation is surely the perpetual motion of life itself:

La créolisation relève d’une dynamique multiforme en mouvement : choc des peuples, des cultures, des civilisations, des individus, rencontres à la fois terribles et grandioses. Dans le vivant tout est mobile, tout se déplace d’une manière ou d’une autre, tout ce qui semble séparé est pourtant inséparable, et les existences qui fusionnent entre elles élaborent toujours des dispositifs qui les distinguent et qui leur laissent une marge de possibles. (Calvet, 2017)

Just like Bhabha’s hybridity, cultural transfers respond to and challenge the postcolonial condition – they are migrant literature:

Ni Français, ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, ni Levantins, mais un mélange mouvant, toujours mouvant, dont le point de départ est un abîme et dont l’évolution demeure imprévisible. De par le monde, ce processus que

<sup>8</sup> Recall this concise approach of the *vivant*: “Le vivant n’en finit pas de manifester l’unité de l’infinité diversité, tout autant que l’infinie diversité de toute unité apparente” (Chamoiseau, 2013: 35).



nous vivons depuis plus de trois siècles se répand, s'accélère: peuples, langues, histoires, cultures, nations se touchent et se traversent par une infinité de réseaux que les drapeaux ignorent. (Chamoiseau, 1991: 204)

And so, for Chamoiseau, as for Glissant, Confiant and Bernabé, linguistic postnationalism and intercultural mediation work together, making the old allocations of identity, identified by Chamoiseau in the very particular isomorphism between people, territory, culture, language and sovereignty and embodied by the nation state, obsolete. Borders are no longer front lines; they are opportunities for peoples, languages and cultures to meet and establish relationships.

“Comment écrire, dominé?”: the narrator opens by asking himself this insidious and reflective question, and in doing so, begins his tale. We now know that this unusual text, partway between essay and story, is the adventure of this powerful opening line: *Écrire en pays dominé* is not just an intellectual autobiography; it is a text about literature, about reading and writing. Why is it so difficult to write, or even to read? Chamoiseau says that the situation is a historical one: unlike the dramatic tragedies of the 20<sup>th</sup> century in Europe, from the Holocaust to the gulags of the USSR, there is no sign here of such asserted rule, no sign of “brutal rule”. Martinique is part of a different history, one of a *domination-qui-ne-se-voit-plus* (“rule that went unseen”) but that was nonetheless just as violent. Nowadays, there are no more slave camps and bloodshed. The narrator of *Écrire en pays dominé* refers to the situation as *domination silencieuse* (“silent rule”): class rule has surreptitiously given way to racial rule, and today, globalised capitalism, embodied by the grip of mass media and the reign of tourism, perpetuates a certain colonial rule that never truly ended. The colonial masters have been succeeded by capitalist masters. And yet, for Chamoiseau, having read Fanon, colonial rule does not spark any sort of cultural relationship; far from it – colonial rule is a death sentence for all local culture.

In 1952, while analysing the economic and social positioning of the French Antilles, Frantz Fanon wrote his famous essay *Peau noire, masques blancs*, a social diagnosis in which he attempts to systematise a dialectised approach to “situations”. In fact, the scope of its description (and its theoretical ambitions) went beyond the context of the Caribbean and covered *tout homme colonisé* (“all colonised people”), to gather and create an

inter-nationalism of struggles. For Fanon, unlike Senghor, Césaire and other liberation theologians, the 50s were not the time to write a prophecy or to simply play the historian and look back. Instead, he wanted to expose the French mainland's mechanisms of cultural and linguistic rule over its overseas territories. *Peau noire, masques blancs* established itself as an essay in (inter) cultural sociopathology with the purpose of showing how "le Noir"<sup>9</sup> is a slave to his image as a slave. In this way, Fanon's essay was a critical event that paved the way to later works: Saïd on orientalism, Bhabha on hybridity, Spivak and Chakrabarty on subalterns. Until then, perhaps only literary imagology had questioned the cultural representations of the "other", basing itself on the analysis of ethnotypes and other stereotypes at work in literary texts (Lüsebrink, 1999: 79-92). Fanon did not wish to perpetuate this exoticism – in fact, quite the opposite: his socio-critical analysis, which brought mechanisms of material, cultural and linguistic rule to the modern day, was meant to spark the very tangible liberation of oppressed populations.

In *Peau noire, masques blancs*, the relationship with language is the first device used to bring together the attitudes of dominated people. Fanon shows that the imperialism is not just cognitive: besides any abstraction, its rule has a lasting effect on bodies. The mainland does not only afflict the spirit; it transforms attitudes and trains bodies. The relationship with power and linguistic rule are able to train a body, normalise attitudes, impose gestures and standardise elocution. This is the reason that Fanon adds, not without some irony: "oui, il faut que je me surveille dans mon élocution, car c'est un peu à travers elle qu'on me jugera... On dira de moi, avec beaucoup de mépris: il ne sait même pas parler le français" (1997: 16). Here, the established, interiorised control device is obvious. Fanon calls it the "arsenal complexe" (1997: 24): surveillance is imposed both outside (institutional – doctrine, teacher, education, army, etc.) and within (the laws of elocution), sealed by moral assessment (respect or contempt) and social placement. It was reasoned that the slightest deviation from language norms would threaten to invalidate any argument. Conversely, he who "speaks the language" would be seen in a positive light by default. He is "waited for" – when he talks, people not only allow it; they listen. The language test is a qualifying exam. And as with all symbolic theatrics, all the privileges of a performance are involved.

<sup>9</sup> I will retain the capital letter that Fanon used himself.

Far from being marginalised, the qualified *Noir* now appears to have a symbolic power, a savant superiority over his peers: “He is the one who knows,” as opposed to the supposedly ignorant, unschooled ultra-local. It’s white magic. And yet, he is feared: “Dans un groupe de jeunes Antillais, celui qui s’exprime bien, qui possède la maîtrise de la langue, est excessivement craint; il faut faire attention à lui, c’est un quasi-blanc. En France, on dit: parler comme un livre. En Martinique: parler comme un blanc” (1997: 16). As though mastering standard French triggered all sorts of superstitions and set the cogs of social power turning. As if mastering the part (French) meant you had the qualities of the whole (social power and recognition). Recall the theses of Barbara Cassin and Jacques Derrida (1996: 44), where they put forward that language is an institution that links and mobilises its speakers, who bring it to life yet who are created by it. As a system and a repertoire, language makes more than just communication possible – it makes it possible to piece together the world and the events that happen in it, and to represent them. In this way, language is knowledge. In any case, it defines a system of belonging – from identity to culture – that makes the world make sense. Chamoiseau also makes a deliberate point of correlating political rule with linguistic rule, and the colonisation of the Antilles with centralised linguistic politics. In *Écrire en pays dominé*, the memory of the colonisation of the Antilles is held against the founding of the Académie française: “En cette même année, Richelieu institue l’Académie française” (1997: 104). And again, in *Lettres créoles*: “Richelieu ne crée-t-il pas l’Académie française en 1635, l’année même où les Français débarquent en Martinique et en Guadeloupe?” (1991: 64). This historical coincidence is turned into a causal link, Noémie Auzas notes. Within this fostered mythology, French is more than just the language of the “French book”, to reappropriate Bhabha’s expression; it’s also the language of law, of the norm, of cultural recognition and philosophy, of notable figures and representatives of the Law, the language of agents of power, and, consequently, the language of desire. In *Écrire en pays dominé*, globalisation doesn’t only transform a country into a “territory”; it doesn’t only mutilate the diversity of languages and identities; it also transforms Martinique into a foreign land stripped of its own history, if not a cultural desert. A traumatic, violent silence reigns. How can we approach interculturality of any kind when all resources and imaginary structures have been wiped clean again and again by the onslaught of colonial deculturalization?

### 3. Literary politics of interculturality

The very formula of *Écrire en pays dominé*, the driving force of the text, is the idea of thwarting imposed monologisms to renew archaic interculturality more securely and more sustainably. The challenge is more than a cultural, literary or political one; it is also personal and subjective. After all, how can one talk about oneself when it is impossible to simply “be oneself”? How can you experiment with any dialogue of cultures when there is no literature that talks about you, and when it is not immediately possible to find ways to talk about yourself from reading? And from this, what intersubjectivities come about? On the difficult threshold of this cultural realisation, a new form of creole writing is created, based on the condition that writing is a conquest without colonialism, a “reconquest” without ownership. And yet, rather than writing a pseudo-dialectic of comparative relations, the narrator experiments with structural continuity, attempting to bring together texts, cultures and languages. The aim of Chamoiseau’s pervasive intertextuality is not a *mise-sous-relation*, a subordinating relation of hierarchy and discrimination, but a *mise-en-relation*, a mutually defining relationship, inherited from Glissant. And yet, the primary fundamental aim of this *mise-en-relation*, Chamoiseau tells us, is to open up borders, and to open us up to a sensitive world and a horizon of reading, emotions and feelings. “Il y avait aussi ce mot qui faisait couleur. Celui qui faisait odeur. Qui faisait frisson. Ce frottement sobre qui suggérait sentiment... Écrire-lire est devenu pour moi une transhumance de sensations totales (...)” (1997: 40). This sensitive world doesn’t belong to any nation-state; it is inter-national, or even post-national. Chamoiseau calls it the “*sentimenthèque*”, a contraction of *sentiment* (feeling) and *bibliothèque* (library). It is a sort of internal, migrant, non-standardised library that catalogues all texts that have been read and interpreted, without a hierarchy. “Pour m’accompagner, j’ai ameuté ma vieille Sentimenthèque, sédiments de la présence des écrivains en moi. Ils m’avaient fait don de leurs luttes dans ce pays dominé que chacun porte en soi” (1997: 314). *Écrire en pays dominé* is a work of politics of rereading.

French no longer appears as the language of oppression, the language of the coloniser, an imperialist language, but as one possible language among other languages. Within this *tout-mondiste* (“whole-worldist”) setup, governed by a relational dynamic, Voltaire and Montesquieu no

longer specifically belong to any French library, linguistically or nationally. No more than Dostoevsky or Turgenev belong to Russia, or Bashō or Kenzaburō Ōe belong to Japan. Rather, they act within the performance of cultures, in the tumult of languages and the continuous migration of identities. There is no discrimination in referencing; there is a perfect freedom of citation. In Chamoiseau's imaginary universe, texts are like "*frères migrants*" ("migrant brothers"): undergoing perpetual transfer, they play at borders and roam across every land. This is how Europe, Africa, the Americas and Asia became the stage for as many thrills, feelings, odours, landscapes and sensations as they did. Books experience emotions and build a community of friends. They witness the extraordinary (inter)cultural heritage of the world. And so, we patiently return to the inaugural, framing question of the book, about the difficulty of writing. The answer to this question is expressed by the appearance of an emblematic character: the *vieux guerrier*, the mythical "old warrior" in all possible trans- and interculturalities.

Ces questions harcelaient mon écriture. Elles troublaient le roman en cours, tracasait mes projets, paralysaient mes rêves. Elles suscitèrent un étrange personnage, une sorte de vieux guerrier, venu de tous les âges, de toutes les guerres, de toutes les résistances, de tous les rêves aussi qu'ont pu nourrir les peuples dominés. (1997: 22)

In Chamoiseau's fiction, the interior monologue is informed by an imaginary monologue. This dialogue, partially opened by the scene of dreams and the murmuring call of the fantasies of the world, shows us the way to right wrongs. Literally, this old warrior, casting his benevolent shadow over Chamoiseau's writing, was born in the archipelago of the Antilles in 1642, before the deportation of thousands of slaves. This character is a psychopomp, a ferryman of languages and cultures. He heads a fundamental shift of perspective: if "French books" no longer belong to the French nation and are no longer books of colonial rule as Fanon saw them, or instruments of cultural stigmatisation and alienation, then it is possible to feel, understand and experience in them and through them a morality belonging to neither France the nation nor Europe; on the contrary, this morality is open to the world and to "structures of the imagination". In this way, each writer adds another brick to the *diversalité* of the world:

De Tocqueville: Comprendre à fond ce que tu crains... Et : Contre la tyrannie qui renaît de ses cendres, l'esprit de liberté comme désir amoureux au gré des accalmies et des foudres éternelles. – *Sentimenthèque*.

Du *Mahabharata*: Mémoires de la parole, échos et sculptures de toutes complexités. – *Sentimenthèque*. (1997: 35)

*Écrire en pays dominé* is like an infinite, interwoven patchwork of stories, traditions, oralities, myths, texts and quotes, searching for virtues and receptive to the presence of beauty (Chamoiseau & Glissant, 2009), Chamoiseau tells us. It is the role of the writer, as the *marqueur de paroles* (marker of spoken words), to build a complex, diverse architecture of both singular and multiple values from the *totalité-monde*. Faced with jealous borders and exclusive identities, this kind of literature becomes multi-trans-cultural: identities are radically diffracted, languages and cultures repaired, and diversity is put into motion (Swiatly, 2009). For Chamoiseau, the task is to create links and textual solidarity; it is to report on relational systems that can lead the way to both the “self” and the “other”; it is to appeal for the global inter-comprehension that is needed at the dawn of a world that has no centre and no periphery. In *Écrire en pays dominé*, the *mise en relation* of texts and cultures is embedded in the work itself – and yet it still able to freely bring together corpora and outside phenomena.

#### 4. Conclusion

Although sociology of intellectual diasporas may first and foremost be a philology of cultural transfers, this does not make the textualist approach of cultural transfers and intercultural mediations obsolete. As we see in *Écrire en pays dominé*, intertextualities – the circulation of texts themselves – can bring about new interculturalities. What a text such as *Écrire en pays dominé* shows spectacularly is how texts themselves, in a sense, are the pivots around which interculturalities revolve. And yet, remarkably, this intertextuality is expressed literally here, without quotes: texts – “juste des couleurs accolées à mon âme” (1997: 25) – live alongside one another without science or intent for power. There is no discrimination in referencing; there is a

perfect freedom of citation. This is how Europe, Africa, the Americas and Asia became the stage for as many thrills, feelings, odours, landscapes and sensations as they did. Books experience emotions, build a community of friends and witness the extraordinary (inter)cultural heritage of the world. Because, to be able to imagine and live interculturality that can open doors and windows – what Édouard Glissant very aptly calls *poétique de la relation* –, you must first begin by reading, linking, relinking and rereading, Chamoiseau tells us. The politics of (re)reading that we see here is a way of creolising all libraries imaginable. This is how, in Chamoiseau’s imaginary universe, cultural transfers and intercultural mediations express the post-colonial condition in a positive light, and form the model for a new, countermodern transatlantic. Canonical corpora are no longer seen as colonial powers or imperial libraries. The cultural cosmology of this creolisation aims to encourage active politics of solidarity, to undo cultural conflicts and bring the global dimensions of interculturalities at the heart of diasporas to light.

## References

- Bauman, Zygmunt (1986). The Left as the Counterculture of Modernity. *Telos*, 70, 81-93.
- Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Bloom, Harold (1997 [1973]). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press. (Original work published in 1973).
- \_\_\_\_ (2013). *L’Angoisse de l’influence*. (Maxime Shelledy & Souad Degachi, Trans.). Paris: Aux forges de Vulcain.
- Boni, Tanella (2014). Femmes en Négritude: Paulette Nardal et Suzanne Césaire. *Rue Descartes*, 83, 62-76.
- Calvet, Catherine (2017, June 4). Patrick Chamoiseau: “Les flux migratoires sont comme un réveil du sang de la terre”. *Libération*.
- Chaarani Lesourd, Elsa, Delesse, Catherine & Denooz, Laurence (2015). *Passeurs de culture et transferts culturels*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy / Éditions Universitaires de Lorraine.
- Chamoiseau, Patrick. (1991). *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane (1635-1975)*. Paris: Hatier.
- \_\_\_\_ (1997). *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard.

- \_\_\_\_ (2013). *Césaire, Perse, Glissant, les liaisons magnétiques*. Paris: Philippe Rey.
- \_\_\_\_ & Confiand, Raphaël (1999). *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane (1635-1975)*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_ & Glissant, Édouard (2009). *L'intrahable beauté du monde. Adresse à Barack Obama*. Paris: Galaade Éditions.
- Chivallon, Christine (2004). *La diaspora noire des Amériques. Expériences et théories à partir de la Caraïbe*. Paris: CNRS Éditions. Retrieved from <http://books.openedition.org/editionscnrs/5011>
- Depestre, René (1970). Les métamorphoses de la négritude en Amérique. *Présence Africaine*, 75, 19-33.
- Derrida, Jacques (1996). *Le Monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée.
- Du Bois, W.E.B. (1994). *The Souls of Black Folk*. New York and Avenel, NJ: Gramercy Books.
- Dufoix, Stéphane (2011). *La dispersion. Une histoire des usages du mot diaspora*. Paris: Éditions Amsterdam.
- Espagne, Michel (1999). *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF, coll. Perspectives germaniques.
- \_\_\_\_ (2009). *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*. Paris: Éditions Belin.
- \_\_\_\_ (2013). La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, 1. Retrieved from <https://journals.openedition.org/rsl/219>
- \_\_\_\_ & Werner, Michaël. (1987). La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750–1914). *Annales ESC*, 4, 969-992. (reprinted in Espagne, Michel, & Michaël Werner. (1988). *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Éditions Recherches sur les Civilisations).
- Gilroy, Paul (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- \_\_\_\_ (2010). *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. (Charlotte Nordmann, Trans.). Paris: Éditions Amsterdam.
- Goebel, Michael (2015). *Anti-Imperial Metropolis: Interwar Paris and the Seeds of Third World Nationalism*. New York: Cambridge University Press.
- Gyssels, Kathleen (2010). *Passes et impasses dans le comparatisme postcolonial caribéen. Cinq traverses*. Paris and Genève: Éditions Honoré Champion.



- Hayes Edwards, Brent (2003). *The Practice of Diaspora: Literature, Translation and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.
- Joyeux-Prunel, Béatrice (2003). Les transferts culturels. Un discours de la méthode. *Hypothèses*, 1, 149-162.
- Kassab-Charfi, Samia (2012). *Tracées de Patrick Chamoiseau*, 22, *Interculturel Franco-phonies*. Lecce: Alliance Française de Lecce.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (1999). La construction de l'Autre. Approches culturelles et socio-historiques. In Marie-Antoinette Hily & Marie-Louise Lefebvre (Eds.), *Identité collective et altérité, diversité des espaces/spécificités des pratiques* (79-92). Paris: L'Harmattan.
- Marangoly George, Rosemary (1996). *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nail, Thomas (2015). *The Figure of the Migrant*. Stanford: Stanford University Press.
- Puig, Steve (2008). Damas et les écrivains de la Harlem Renaissance: Une Négritude transatlantique. *L'Arbre à Palabres*, 22, 106-116.
- Rediker, Marcus (1987). *Between the Devil and the Deep Blue Sea: Merchant Seamen, Pirates, and the Anglo-American Maritime World, 1700-1750*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rediker, Marcus & Linebaugh, Peter. (2000). *The Many-Headed Hydra: the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*. London and New York: Verso.
- \_\_\_\_\_ (2008). *L'Hydre aux milles têtes. L'histoire cachée de l'Atlantique révolutionnaire*. (Christophe Jaquet & Hélène Quiniou, Trans.). Paris: Éditions Amsterdam.
- Réjouis, Rose-Myriam (2004). *Veillées pour les mots. Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*. Paris: Karthala.
- Sédar Senghor, Léopold (1971). Problématique de la Négritude. *Présence Africaine*, 78, 3-26.
- Swiatly, Fabienne (2009). *Les tremblements du monde. Écrire avec Patrick Chamoiseau*. Lyon: À plus d'un titre.
- Vidal, Jérôme (2008). *La Fabrique de l'impuissance 1. La gauche, les intellectuels et le libéralisme sécuritaire*. Paris: Éditions Amsterdam.

# X. Las dificultades del hibridismo literario durante la censura franquista

*Ramón Tena Fernández\**

## Introducción

El estudio del hibridismo literario tiende a centrarse en aquellos libros complejos de catalogar y de investigar cómo algunas narraciones que combinan diferentes subgéneros que dificultan la clasificación. Sin embargo, la apuesta por la literatura menos comercial o popularmente conocida como “marginal” poco a poco va logrando adentrarse en la sociedad y ya existen muchas editoriales dedicadas exclusivamente a este tipo de referencias. El cambio obedece a que la ciudadanía cada vez es más diversa y ya no se conforma con leer obras consideradas como “alta literatura”, los nuevos lectores no solo buscan calidad, también entretenimiento e identificación personal con las situaciones descritas.

Los editores son conscientes de esta demanda y, quizás por ello, no se publicita tanto qué leer y por qué, si no en mostrar como los personajes implicados en una obra se adecúan a todo tipo de sensibilidades y, por tanto, es sencillo verse reflejado en las actitudes de alguno de ellos. No obstante, atender a esta diversidad social implica abordar las realidades específicas de cada colectivo y esa amplitud de representaciones dificulta aún más la clasificación taxativa de una obra dentro de una colección o género.

Hemos de precisar que la novedad no radica en el interés de los lectores por los temas históricamente controvertidos, sino en su aceptación y la posibilidad de acceder a su lectura. Esto no siempre ha sido así, pues en la historia más reciente de algunos países europeos ha imperado un sistema de censura oficial impuesta por las dictaduras de cada país. En cada uno

---

\* Universidad de Extremadura.

de ellos, el equipo de censores por medio del acato de las leyes de prensa e imprenta decretaba qué podía leer la sociedad en función del sexo, la edad o el nivel académico del receptor. Este sistema de represión prolongado durante décadas en naciones como Alemania, Portugal y España derivó en el silencio literario de algunos temas en beneficio de aquellos que servían al poder para promocionar sus ideas (Tena, Ramos & Soto, 2020).

No son años en los que se priorice unas publicaciones sobre otras, es una etapa en la que se sanciona duramente a quiénes escriben o editan contenidos que puedan dañar la imagen de los gobiernos dictatoriales. Para recibir estas penas, no era preciso ejercer un ataque directo hacia los pilares ideológicos de cada país, bastaba con mostrar las bonanzas de aquellas naciones con formas de gobierno diferente. Se temía que el lector estableciera comparaciones, avivara su sentido crítico y compartiera su descontento con otros sectores sociales, de manera que, poco a poco, se formara una masa de gente con capacidad para derrocar a los dirigentes.

Por esta razón los Estados totalitarios cuidaron mucho el adoctrinamiento infantil. En el caso español se crearon campamentos de verano, unos espacios donde el dramaturgo García Pintado reconoce que las instituciones trataron de formar su politización (Tena, 2020), una intención que se reforzaba desde el sistema educativo con bibliotecas sesgadas y asignaturas concebidas para promover el nacional-catolicismo. No obstante, uno de los pilares fundamentales para favorecer ese adoctrinamiento fue la censura infantil, mediante el Reglamento de Publicaciones LIJ de 1955 y su posterior Estatuto de 1967, ya que con ellos se determinó una larga lista de temas prohibidos. Asimismo, a diferencia de las obras para adultos, durante todo el franquismo los cuentos para niños necesitaron obtener el beneplácito del ministerio antes de editar cualquier obra, pues su censura siempre fue previa a la publicación. Sin embargo, si los receptores del libro eran mayores de edad, la evaluación era voluntaria a partir de 1966 y sus autores podían entregar la obra directamente a depósito sin necesidad de una evaluación institucional.

A pesar de esta diferencia importante, a nivel interno los expedientes de censura siempre juzgaron los mismos conceptos: religión, moral, calidad y política. Aunque es cierto que en función de la etapa el nombre de estos ítems varió con algún pseudónimo, la materia que se juzgaba se mantuvo inalterable. Por consiguiente, si “hablar de hibridismo es hablar de

identidades múltiples, pluralismo a la carta y mestizaje cultural” (Paniker, 2005: s.p.), es evidente que dentro de la literatura editada en el franquismo esta cualidad tuvo una repercusión mínima. Ese era el objetivo de la censura, procurar que solo existieran lecturas homogéneas que educasen en los dogmas y avivaran el sentido patriótico. Es decir, que imperara la redacción de ideas únicas e incuestionables (García Padrino, 1992).

Además, para que exista hibridismo se requiere de “pluralismo” y según explica Paniker (2005) eso significa espacio laico, un factor completamente antagónico con modelo de Estado que aquí nos ocupa. En 1945 el franquismo aprobó el Fuero de los Españoles, un documento donde se estipulaban las leyes fundamentales del país, y que, por tanto, revelaba aquello que el Régimen defendería a ultranza para protegerse a sí mismo. La redacción del artículo sexto se reservó para la cuestión religiosa y reconocía que la católica era la única religión del Estado, gozaría de su protección oficial y no permitiría otro tipo de ceremonias ni manifestaciones externas. Por tanto, desde los propios cimientos del Estado español se expuso abiertamente que se abogaba por la ruptura del pluralismo, un cimiento fundamental para la viabilidad del hibridismo.

### **El nacional-catolicismo y su oposición al pluralismo literario**

A lo largo del franquismo los escritores tuvieron serias dificultades para conocer con exactitud qué evaluaba la censura, pues, aunque se fueron publicando varias pautas en el Boletín Oficial del Estado, nunca fueron acompañadas de una definición. En esa ambigüedad estaba la estrategia para operar con total impunidad. Al no existir concreción de las normas, tampoco habría posibilidad para atender a las posibles reclamaciones de los libros rechazados de forma injusta. La sociedad conocía que uno de los factores más blindados en la literatura fue el catolicismo, pero no qué consideraban los censores un ataque a esta religión. El mero hecho de incluir en cualquier narración un personaje católico ya podría poner en riesgo toda la edición de la obra, pues según explica el ilustrador Andrés Rábago lo importante no era el contenido, sino la interpretación que el evaluador hacía del mismo, “el censor es quien crea lo censurado” (Tena, 2018: 128).

En este sentido también es relevante valorar dos cuestiones: la primera, la formación profesional de quien juzgaba las publicaciones, pues la escritora Lidia Falcón reconoce “que se evidenciaba que hubo censores ignorantes, unos auténticos brutos que, en vez de paliar noticias escabrosas, las disparataban con sus enmiendas y el daño era aún mayor” (*apud* Tena, 2019: 152). En concreto, el que ella conoció, cuando intentó publicar el libro *Mujer y sociedad* (1969), destacaba por su personalidad beata y continua obsesión en ligar cualquier tema con la iglesia. El segundo aspecto a tener en cuenta es que los ítems de evaluación, aunque siempre fueron los mismos, variaban su relevancia en función de la etapa del franquismo y sus estrategias políticas.

Desde 1941 hasta 1945 de la censura se encargaba la Vicesecretaría de Educación Popular, organismo regido por la Falange Española Tradicionalista y de las JONS (Bermejo, 1991). Sin embargo, con el final de la Segunda Guerra Mundial desaparecen el fascismo y el nazismo. Ante esta situación España debía mejorar su imagen internacional y, por consiguiente, retira las competencias censoras a la Falange. A partir de este momento (1945) la antigua Vicesecretaría se convierte en una Subsecretaría de Educación Popular controlada por sectores religiosos. Ahora la iglesia toma el relevo de la institución pensando que los anteriores dirigentes habían descuidado la evaluación de los factores católicos en la literatura y se habían centrado solo en la defensa de la parte política. Por esa razón, en esta nueva etapa se multiplicaron el número de censores religiosos y se revisaron las licencias concedidas años atrás (Larraz, 2014: 90). De este modo, aunque los criterios de evaluación no variaron de forma profunda, sí que cambió la formación de quién los juzgaba y la cúpula de quien seleccionaba a los revisores de libros.

La investigadora Sara Núñez (2014) informa que, debido al aislamiento del país, Franco apostó por confiar en una “política católica”, que facilitara la consecución de un Concordato con el Vaticano. En su firma estaba la clave para obtener credibilidad en las relaciones internacionales y el acceso al mercado político mundial. El Estado comienza así una etapa en la que incentiva todo tipo de privilegios en materia económica, fiscal y educativa a favor de la iglesia. Con estas concesiones busca el beneplácito del Vaticano para acelerar el proceso. Pero, la iglesia, consciente de su valía, demoró el trámite hasta el 27 de agosto de 1953. España con la consecución del

Concordato también logró una fuerte hipoteca con la institución católica, pues “además del fin oficial del aislamiento (...) el gobierno español no obtenía más prerrogativas que las ya recogidas en acuerdos anteriores” (Núñez, 2014: 110).

Entre lo pactado con este documento podemos señalar que se reconocía a la religión católica como “la única de la nación española” (art. 1), el carácter de “sociedad perfecta” de la Iglesia (art. 2) y la obligatoriedad de cursar catolicismo en todos los centros educativos (art. 27). Sin embargo, todas estas concesiones se truncaron en los años sesenta al celebrarse el Concilio Vaticano II (1962-1965) y aprobarse la nueva Ley de Prensa e Imprenta (1966). Con el desarrollo del Concilio se aprobó el decreto *Dignitatis Humanae* por medio del cual se reconocía el derecho a la libertad religiosa, se apostaba por la separación Iglesia-Estado y además ya no se indicaba que el catolicismo era la única religión “verdadera”.

Todo esto supuso un auténtico golpe para el gobierno español e incluso para el clero del país, que temía perder muchos de sus privilegios y además por iniciativa de su propia institución religiosa. Asimismo, el documento precisó que ni tan siquiera se podría condicionar a la ciudadanía para que abrazara la fe católica y con ello se aseveraba que el derecho a la libertad religiosa habría de “ser reconocido en el ordenamiento jurídico de la Sociedad, de tal forma que llegue a convertirse en derecho civil”. Esta declaración tan tajante que chocaba con lo estipulado en las leyes españolas contribuyó a que el gobierno de Franco aprobara en 1967 la “Ley de Libertad Religiosa” y enmendara hasta el Fuero de los Españoles (1945).

## **La ruptura de las alianzas y su repercusión en las publicaciones**

El tardofranquismo estuvo marcado por un desenganche progresivo del nacional-catolicismo, pero desconocemos cómo se tradujo este contexto en la edición de libros y si afectó de alguna manera a su censura. Tras el Concilio Vaticano II (1965) la iglesia defendió la libertad religiosa como un derecho de las personas y se mostraba favorable a la cultura moderna,

propiciando “un nuevo clima de diálogo que requería renunciar a la arrogancia y al complejo de superioridad del pasado” (Tamayo, 2012: s.p.). Un discurso que, aunque se compenetraba con lo estipulado en la nueva Ley de Prensa e Imprenta (1966), merece ser analizado con cautela. Es cierto que esta ley eliminaba la obligatoriedad de examinar las obras antes de publicarlas, pero en caso de no hacerlo e incurrir en delitos las consecuencias eran muy severas, por tanto, muchos libros siguieron presentándose a evaluación.

Por consiguiente, no podemos generalizar e indicar que el Estado apostó por la pluralidad literaria, máxime si valoramos que a nivel interno la plantilla de evaluación se mostró inalterable y seguía juzgando la cuestión católica de la misma forma que años atrás. Además, la propia ley de 1966 indicaba en su artículo segundo que la libertad continuaba teniendo varios límites temáticos que los escritores debían acatar. Uno de ellos fue “el respeto a la verdad y a la moral”, dos conceptos que en boca de un Estado católico estuvieron definidos al “socaire” de los postulados católicos, lo que induce a pensar que todo se mantuvo inalterable.

Sin embargo, debemos aclarar que esta protección del Estado no se basaba en una cuestión de mera lealtad a la institución religiosa, sino en la necesidad del gobierno de mostrarse como el principal garante de la fe católica. Pues en la defensa de muchos de sus dogmas, Franco justificaba algunas de sus acciones políticas, por tanto, si perdía el apoyo de la iglesia también perdería la legitimidad de su discurso. Pero, pese a promocionar que España era la reserva espiritual de Occidente y contar con el beneplácito de los obispos del país, la iglesia del Vaticano cada vez se alejaba más del discurso franquista y encontraba apoyos en los sectores más humildes de la congregación española (Montero, 2007).

Como evidencia de este distanciamiento hay tres hechos importantes: uno es la carta pública que 339 sacerdotes redactaron en 1960 exponiendo que la cúpula de la iglesia estaba alineada con el Régimen. El segundo es que en plenas negociaciones del Concilio se distribuyó un documento antifranquista escrito por curas vascos y que, debido a lo señero del evento, la denuncia alcanzó repercusión internacional (Montero, 2007). El tercer dato se sitúa en el último quinquenio del Régimen, cuando varios cardenales elaboraron una bula de excomunión para el dictador, que pretendía expulsar del país al Obispo de Bilbao por permitir una homilía sobre la

liberación del pueblo vasco. No obstante, aunque nada de esto se llevó a término, sí manifiesta claramente la desconfianza mutua entre la Iglesia y el Estado (Segado, 2012).

En los años sesenta con el fragor de esta “batalla” nacieron numerosas revistas de vinculación religiosa. La iglesia había diversificado sus medios de comunicación y ahora llegaba a lectores de todas las edades y tenía influencia para formar la conciencia sociopolítica de los ciudadanos (Pedreira & Davara, 2010). Además, este poder se ejercía tanto desde las instituciones propiamente católicas, como de aquellas afines al Opus Dei. La peculiaridad de los opusdeístas es que no solo tenían interés en la misión evangelizadora, también pretendían ampliar su capacidad de mando en el gobierno y adquirir mayor estabilidad en la Administración. Con este propósito diversificaron sus publicaciones y la temática católica pasó a un segundo plano, para centrarse en la creación de la “prensa independiente” dedicada a la información y la actualidad.

Aplacar este tipo de comunicaciones supuso un gran reto para la censura, pues dentro de la dirección de estas editoriales se encontraban miembros del Opus Dei muy próximos a algunos ministros. Por consiguiente, para acallar sus textos primero habría que reducir en el gobierno la presencia de los ministros simpatizantes con la agrupación. El interés partía de otros líderes moderados y progresistas que contemplaban atónitos cómo mientras Franco integraba en sus instituciones a miembros opusdeístas, estos favorecían en sus publicaciones el cuestionamiento del gobierno.

Por otro lado, junto con las publicaciones anteriores, la Iglesia española también emprendió su propio camino y empezó a escribir sobre los denominados “temas temporales” y políticos. Aunque esta inquietud siempre estuvo vigente, la diferencia es que ahora se posicionaba públicamente, por escrito y en contra de quien siempre los protegió. El motivo del cambio obedece a que contemplaban que había compañeros de congregaciones religiosas que estaban presos, algunos en riesgo de exilio y otros heridos por asistir a manifestaciones. Por tanto, ante el miedo de ser ajusticiado por cualquiera de estas causas, avivaron sus denuncias hacia las políticas de Franco (Ysàs, 2007).



## **Dos formas de afrontar la ruptura con el Estado: Los inicios del pluralismo**

Si la fuerza de la prensa del Opus Dei se basaba en pocas cabeceras de imprenta, pero muy preparadas profesionalmente y con gran capacidad de difusión, el caso de los medios de la iglesia era bien distinto. Su valía radicó en un gran número de revistas, que en 1960 acaparaban el 70% del mercado, sin descuidar tampoco que el 30% restante, aunque no defendía los intereses de la iglesia, por ley sí tenían la obligación de respetarla y apoyarla. Carlos Barrera (2001) señala que el elevado porcentaje se debía a las facilidades propias de emerger dentro de un Estado confesional, el nulo control de la censura a las editoriales católicas y el afán de todo sector religioso por tener voz propia en la prensa.

La diferencia con respecto al Opus Dei estaba en las facilidades que tenía la Iglesia para crear nuevas revistas porque desde 1944 sus medios estaban exentos de evaluación censora. En lo que respecta a los libros, si se acompañaban de un aval de la superioridad eclesiástica la aprobación era casi directa y, en el caso de carecer de él, su evaluación se cedía a un censor eclesiástico. Sin embargo, la desventaja con respecto a los medios del Opus Dei estaba en el alcance de sus tiradas, ya que 647 revistas de las 847 que disponía la iglesia no sobrepasaron los 5000 ejemplares. Su distribución era baja y la profesionalidad de las noticias dejaba mucho que desear, entre otros motivos porque a la iglesia no se le exigía ni tan siquiera el carné de prensa, algo que era obligatorio para dirigir una editorial o redacción.

Recordemos que, desde 1953 con el Concordato ya firmado, la Iglesia se consideraba “sociedad perfecta” y con ello el Estado tenía más difícil la intromisión en sus acciones, pues de hacerlo se podrían romper los convenios firmados y perder su principal aval internacional. De este modo, al no poder interceder en lo que la iglesia publicaba permitió que sus revistas se “convirtieran en portavoces de una verdadera oposición de izquierda” (Terrón, 1981: 184). El ministerio de la censura, después de tener vigente durante un año la nueva ley de prensa (1966), no podía permitirse el lujo de que la libertad que defendía se convirtiese en un libertinaje que derivase en una crisis estatal. Por ello, el ministro Fraga, consciente de que era cuestionado por sus propios compañeros, trató de aplacar las nuevas intenciones de la prensa católica mediante sanciones reiteradas.

Dado que muchos de estos medios editoriales estaban exentos de censura se procedió a suspender y multar por desacato a lo estipulado en sus registros de inscripción en el Ministerio. Es decir, el motivo de carecer de revisión censora era porque se habían inscrito como prensa puramente religiosa, en el momento que también daban cobertura a temas políticos, ya no cumplían con lo alegado en su registro y, por tanto, existían motivos para la multa o la suspensión. Según consta en los datos recabados por Terrón Montero (1981: 220-250) la prensa católica supuso uno de los sectores más perseguidos desde 1967. Las cotas más altas se produjeron entre 1968 y 1972 y, según se deduce de los títulos de los artículos sancionados, las multas obedecían a la osadía de relacionar conceptos como cristianismo y marxismo en un mismo texto o describir las discrepancias entre el estado eclesiástico y el civil.

Este intento de mordaza hacia el hibridismo en el que se estaban convirtiendo algunos medios editoriales católicos avivó el enfado de la Iglesia que respondió implicándose aún más en la escritura de los “temas temporales”. Por su parte la censura castigó la reincidencia de estos hechos con sanciones el doble de severas y desaparecieron revistas como *Signo y Juventud Obrera*. En ese sentido, Carlos Barrera (2001: 141) afirma que es evidente que “fallaban los mecanismos teóricos cuando en un Régimen confesional católico, revistas oficialmente católicas criticaban abiertamente actuaciones políticas o públicas de las autoridades de este Estado”.

### **Los intentos de hibridismo en los libros católicos disidentes**

Al tratarse de un Estado nacional católico, en términos de censura siempre estuvieron difusos los límites entre la religión y el Estado, duda que se acrecienta en los últimos quince años, cuando ambas instituciones fragmentan su vinculación y nadie tiene claro de qué se podía escribir y con qué profundidad. No obstante, hay una cuestión que aún no hemos planteado y es si en medio de este proceso de ruptura los sacerdotes pudieron publicar libros críticos hacia la labor de la iglesia en España. Desconocemos si en este proceso de “divorcio” al gobierno le interesaba permitir el daño a la imagen de la iglesia o si ante todo prevalecía el respeto a las alianzas. Para perquirir esta situación hemos accedido al expediente de censura del libro *El otro escándalo* (Expediente 2355-65), fechado en 1965 y escrito por el sacerdote Jacinto Boneta Senosiain.

La evaluación de la obra era complicada, porque se presentó en plenas negociaciones del Concilio Vaticano II (1962-1965), el texto describía actos poco éticos de la iglesia y además el ministerio solía ceder la evaluación de estos libros a censores católicos. Con lo cual en caso de denegar su publicación sería un sacerdote el que probablemente prohibiera a otro sacerdote la edición del libro. En este caso lo juzgó el censor número 15 y según su criterio el título tenía dos pretensiones, la primera “arremeter contra los males de la sociedad española y sus instituciones” y la segunda “arremeter contra los defectos de la iglesia en materia de justicia”. En ambos casos señala que el autor no se encarga de exponer o describir contextos, sino de “arremeter” contra aquello que la censura siempre protegió: la moralidad de la sociedad, la honorabilidad de su iglesia y la solvencia de las administraciones del gobierno.

El censor, aunque tiene contenido suficiente para prohibir la edición o al menos para imponer correcciones, no se atreve a señalar nada. Una inacción que llama la atención si tenemos en cuenta que se presentaban capítulos inadmisibles para cualquier otro autor. Sirvan como ejemplos los títulos: 1. “*¿La iglesia llora más cuándo muere un rico?*”; 2. “Salarios deficientes a personas deficientes” o 3. “¿Por qué se administran sacramentos a pecadores públicos?” Quizás para no entrar en ninguna controversia que perjudicara su trabajo, el revisor se limita a deliberar que se puede autorizar: “si consta la licencia eclesiástica, no vamos a ser más papistas que el papa”. Sin embargo, debido a lo complejo de la situación solicitó el juicio de otros evaluadores, los lectores 7 y 9. El primero reconoce que el libro “fustiga los vicios de la sociedad capitalista” y critica las actitudes de los católicos ricos, a pesar de ello lo autoriza sugiriendo la modificar algunos pasajes.

Por otra parte, el evaluador 9 revela con claridad su miedo: “El libro, claro está, es de lo que se puede calificar de muy delicados, y frente al que reaccionarán los estratos superiores de la sociedad española”. Aunque deduce que el contenido es demagógico, que perjudica a la iglesia y que recrea escándalos de los cristianos burgueses, determina que es positivo y que se puede autorizar con “pequeñísimas supresiones”. Esto no es una contradicción, desvela que efectivamente “la iglesia española, obispos, monjas, institutos seculares y sacerdotes, no quedan bien parados en la exposición de críticas”, pero no hay ataques a la estructura política. Por consiguiente, proporciona una lista de páginas que el autor debe modificar para no atentar contra las autoridades o la esfera política.

Los dirigentes de la administración conscientes del daño que podría ocasionar este tipo de discursos, no tanto por su contenido, sino por la legitimidad moral de quien los verbalizaba, no sellaron la autorización de manera inmediata. Aunque ninguno de los tres censores se opuso a la edición y el título contaba con licencia eclesiástica, el certificado se demoró varios meses. Junto a los expedientes a los que hemos tenido acceso, se acompaña una carta del autor en la que informa que han transcurrido más de tres meses desde que registró el libro y no ha obtenido ninguna respuesta. Explica que ha tenido la posibilidad de tratar este asunto directamente con el Director de Información y Turismo, y que si no lo hizo fue porque supo que estaba hospitalizado. Por ello, siente la necesidad de acreditar la solvencia de su personalidad y recuerda que es escritor del diario *Arriba España*, afín al Régimen, amigo del Gobernador Civil, hijo de un comandante fusilado en la Guerra Civil y poseedor de todos los avales eclesiásticos para autorizar el título.

Lo cierto es que la misiva parece que surtió efecto porque al mes siguiente el censor jefe, Francisco Aguirre, valoró la galerada número 574 (un añadido de esta obra) y determinó que procedía su autorización. Además, con fecha 29 de septiembre de 1965 se recupera el informe del evaluador 9 y el jefe de la sección del lectorado sella el expediente indicando su conformidad y comprobación de las tachaduras. Una afirmación que induce a pensar que el autor aceptó las supresiones que le indicaron, entre otros motivos, porque sabemos que estaba dispuesto a este trabajo. En la carta que él redactó concluía que, aunque la obra vertía ataques muy duros a algunos sectores sociales, era objetiva y necesaria. Por tanto, suplicaba a los censores que: “corten lo que estimen conveniente, pero por favor le pido, que no le pongan veto definitivo”.

## Conclusiones

Durante toda la dictadura franquista la censura siempre fue una institución muy codiciada por las diferentes familias que componían el Régimen, no solo era el mecanismo para promocionar discursos, sino la manera de silenciar las ideas de los adversarios. Dentro de este grupo no solo estaban los discrepantes con las políticas franquistas, también los que querían mayor

protagonismo dentro de su gobierno. Así, el dictador, en función de sus propias necesidades, concedía la dirección de la censura a unos sectores u otros. No obstante, con independencia de quien ocupara la cúpula de esta administración, no hubo espacio para la pluralidad literaria, protagonismo de diferentes voces u originalidad de tramas argumentales. Se trató de alentar una literatura monotemática y previsible, basada en personajes virtuosos que aceptaban los avatares de la vida con patriotismo y resignación católica.

Desde la censura se buscaba una literatura sin espacio para el hibridismo, cada obra debería ser fácilmente clasificable, no solo por su género o estilo, también por el tipo del lector al que se dirigía el contenido, entre otros motivos porque así sería juzgada por el censor más idóneo. Sin embargo, la falta de unos criterios de evaluación bien definidos fue la estrategia perfecta para actuar arbitrariamente en la concesión de las autorizaciones, pero cuando el Régimen llegó a su ocaso y las alianzas se fragmentaron, esta inconcreción de pautas se tornó en su contra.

Aunque los católicos recriminaron a los falangistas cómo dirigieron la censura cuando gobernaron esta administración y viceversa, lo cierto es que hasta la década de los sesenta se protegieron mutuamente. Las dificultades para frenar el hibridismo literario acontecieron con el Concilio Vaticano II (1962-1965) y la nueva Ley de Prensa e Imprenta (1966), dos acontecimientos concatenados en el tiempo, animaron a los sectores religiosos a interesarse por otros temas que iban más allá de lo meramente católico. Además, en la pre-muerte de Franco surgieron discrepancias hasta dentro de las agrupaciones católicas, ya no había un discurso unánime dentro de la iglesia española, como tampoco lo hubo en el entramado político y ello aumentó la pluralidad de los discursos que la censura tendría que juzgar.

Sin embargo, como hemos comprobado por medio del libro *El otro escándalo*, los censores no supieron cómo actuar cuando el autor que integraba en una misma obra un variado crisol de críticas sociales estaba vinculado a una de las familias del Régimen. En este tipo de casos, los censores se enfrentaban a una tesitura difícil que en el expediente que hemos documentado se resolvió buscando una situación de “mediación”. La obra se autorizó, pero con tachaduras y modificaciones sobre los temas políticos. Así, al eliminar este contenido también decrecía su hibridismo y se convertía en una especie de monografía religiosa. Por tanto, en la literatura sí que hubo espacio para la crítica, pero de carácter católico, a partir de los

años sesenta y escrita por representantes de la misma institución. De este modo, en caso de conflicto post-edición, el responsable sería el clero y no la censura. Sin obviar por otra parte que, en pleno proceso de divorcio entre la Iglesia y el Estado, este tipo de argumentos dañaría la imagen de la cúpula católica, pero no la del gobierno.

## Referencias

- Barrera del Barrio, Carlos (2001). Revistas católicas y conflictos con el poder político en el tardofranquismo. *Anuario de historia de la iglesia*, 10, 101-142.
- Bermejo Sánchez, Benito (1991). La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945). Un ministerio de la propaganda en manos de Falange. *Espacio, Tiempo y Forma*, 4, 73-96.
- García Padrino, Jaime (1992). *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Jefatura del Estado (1966). Ley 14/1966, de Prensa e Imprenta. *BOE* 67, 1966, 3310-3315.
- Larraz, Fernando (2014). *Letricidio español: censura y novela durante el franquismo*. Asturias: Ediciones TREA.
- Ministerio de Información y Turismo (1956). Decreto de 24 de junio de 1955 por el que se establecen las normas a que han de ajustarse las publicaciones infantiles y juveniles. *BOE* 204, 4509-4510.
- \_\_\_\_ (1956). Orden acordada en Consejo de Ministros de 24 de junio de 1955 por la que se desarrolla el Decreto sobre ordenación de las publicaciones infantiles y juveniles. *BOE* 33, 841-845.
- \_\_\_\_ (1967). Decreto 195/1967, de 19 de enero, por el que se aprueba el Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles. *BOE* 37, 1964-1967.
- Montero, Feliciano (2007). La iglesia en el tardofranquismo o el despegue de la iglesia. *Historia presente*, 10, 3-6.
- Núñez de Prado Clavell, Sara (2014). El papel de la iglesia en la configuración del franquismo. *La Albolafia: revista de Humanidades y Cultura*, 1, 97-114.
- Paniker, Salvador (2005). La era del hibridismo. *El País*, 28 de diciembre de 2005. Recuperado el 24 de diciembre de 2019 en [https://elpais.com/diario/2005/12/28/opinion/1135724407\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/12/28/opinion/1135724407_850215.html)
- Pedreira Souto, Elena & Davara Torrego, Francisco Javier (2010). Las revistas españolas en el tardofranquismo como impulsoras de la democracia. In Juan José

- Fernández Sanz, Carlos Sanz Establés & Ángel Luis Rubio Moraga (Eds.), *Prensa y periodismo especializado IV* (pp. 289-302). Guadalajara: Editores del Henares.
- Segado Boj, Francisco (2012). *Un país de chiste. El humor gráfico durante la Transición*. Madrid: Rialp.
- Tamayo, Juan José (2012). El Vaticano II, Concilio del Diálogo. El Posconcilio, ¿tiempo de anatemas?. *El País*, 21 de junio de 2012. Recuperado el 17 de diciembre de 2019 en [https://elpais.com/elpais/2012/06/20/opinion/1340196137\\_253302.html](https://elpais.com/elpais/2012/06/20/opinion/1340196137_253302.html).
- Tena Fernández, Ramón (2018) Andrés Rábago: El censor es el que crea lo censura. *Revista de Occidente*, 441, 114-128.
- \_\_\_\_\_ (2019) Lidia Falcón y la defensa de la literatura feminista durante la censura franquista. *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 34(2), 142-153.
- \_\_\_\_\_ (2020). *Hermano Lobo* fue el puñetazo en la mesa que la prensa del franquismo necesitaba para despertar. *Revista Chilena de Literatura*, 101, [en imprenta]. Chile.
- Tena Fernández, Ramón, Ramos, Ana Margarida & Soto Vázquez, José (2020). Comparative analysis of children's and young people's literature censorship in Spain and Portugal through laws published by Franco's and Salazar's dictatorships. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America* [en imprenta].
- Terrón Montero, Javier (1981). *La prensa en España durante el régimen de Franco: Un intento de análisis político*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Ysàs, Pere (2007). ¿Una sociedad pasiva? Actitudes, activismo y conflictividad social en el franquismo tardío. *Ayer*, 68, 31-57.

## **XI. El álbum ilustrado:** espacio fronterizo de aprendizaje múltiple

*Olalla Cortizas Varela\**

### **Modos de conocimiento artístico**

Los espacios de frontera entre disciplinas, como espacios rizomáticos de cruce de saberes que son, gozan de gran potencialidad como posibilitadores de intercambios y colaboraciones. Superando la naturaleza compleja que resulta de la combinación de sus diferentes orografías, se descubren terrenos fértiles, flexibles, con capacidad para expandirse, transformarse y repensarse una y otra vez.

En el caso de las artes plásticas y la literatura, el tener un substrato común facilita aún más el diálogo entre ambos campos del saber, haciendo que surjan habitualmente experiencias que huyen de la fragmentación enciclopédica del conocimiento en compartimentos estancos y que encuentran precisamente la motivación en la confluencia de sus territorios.

### **Literatura en el arte**

Un acercamiento lineal e histórico desvelaría un sinfín de relaciones surgidas entre arte y literatura a lo largo del tiempo, pero no será necesario remontarse a las pinturas rupestres o a la Columna de Trajano para entender cómo las relaciones entre arte y literatura siguen vivas hoy en día y continúan un diálogo estimulante y enriquecedor.

En el arte contemporáneo de los últimos años encontramos numerosas obras en las que, de una forma más o menos evidente, sus creadores han

---

\* Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Santiago de Compostela.



decidido aludir al mundo de la literatura, bien a su proceso creativo, a un escritor u obra concreta o simplemente al libro como objeto simbólico con el que hacer referencia a la cultura, al conocimiento, a la libertad, al mundo de la creación y de las ideas... Durante el coloquio *Mix and Match: poéticas do hibridismo*, comenzábamos nuestra intervención aludiendo a algunas de ellas, ambas en el territorio de la instalación artística y que habían sido en su momento bastante mediáticas.

Una es la obra *The Parthenon of books* (2017), de la artista argentina Marta Minujín, que durante a 14.<sup>a</sup> edición da Documenta de Kassel<sup>[1]</sup> construye una réplica a escala real del Partenón Griego utilizando como material libros donados que están o han estado prohibidos en diferentes países, creando así un fuerte contraste entre la idea de censura y la propia de democracia que representa el monumento. La obra se sitúa en Friedrichsplatz, plaza pública donde en 1933 fueran quemados bajo el régimen nazi miles de ejemplares de libros considerados subversivos.

La obra *El Castillo* (2007), de Jorge Méndez Blake, ha itinerado por numerosos espacios expositivos e incluso se ha hecho viral en la red. En ella el artista utiliza un solo libro, *El Castillo* de Franz Kafka, que sitúa bajo un largo muro construido de ladrillo consiguiendo desestabilizarlo. El juego de escala generado hace alusión a la propia obra del escritor y alude metafóricamente al poder del libro como elemento transformador, liberador...

Otro ejemplo del grupo español Luzinterruptus es una intervención urbana, *Literatura vs. Tráfico* (2016), en la que cubren la calle de Toronto con alrededor de 10.000 libros. La luz, que normalmente es la materia prima recurrente en todas sus obras, consigue potenciar aún más el efecto de la alfombra de libros sobre la carretera. La circulación de coches queda anulada incitando a los paseantes a detenerse e interactuar.

Por último, enseñábamos la instalación de Jannis Kounellis (2004) que es una puerta en la Biblioteca Nacional de Sarajevo bombardeada durante la Guerra de los Balcanes y tapiada con libros. Aquí los libros funcionan como metáfora de fortaleza, de resistencia, de protección, también de regeneración, de cura...

En estos ejemplos se percibe la curiosidad que despierta el mundo del libro también en los artistas plásticos, que, sin modificar las estrategias

<sup>1</sup> Esta obra tiene su origen en 1983, en Buenos Aires, tras la caída del régimen dictatorial argentino.

del lenguaje artístico y los modos de conocimiento propio, consiguen que sus obras nutran la cultura transversal entre estas dos áreas. Como prueba del interés que el binomio arte-literatura suscita, podemos citar la exposición *El arte en la literatura y la literatura en el arte*, comisariada por Elena Roseras en Artium en el año 2015, o también el número veintitrés de la revista *Exit Lectores y lecturas* (2006), ejemplos contemporáneos donde se alude desde el arte al mundo de la literatura, a sus lectores, a sus espacios y, por supuesto, al libro como objeto en el arte. En ellas se hace alusión a muchos otros artistas reconocidos: Valeska Soares, Elida Tessler, Candida Höfer, Abelardo Morell, Chema Madoz, Eugenio Ampudia..., cuyas obras también implicaron de alguna forma a lo literario.

### **Arte en la literatura. El álbum ilustrado.**

En la producción de conocimiento artístico, el propio arte (cualquier disciplina dentro de él) es siempre una importante fuente de inspiración, un tema convertido casi en género dentro de la creación contemporánea (Olivares, 2006) en el que los artistas aluden a otras obras no solo para citarlas, también para repensarlas en relación al paso del tiempo. De esta forma, si pensamos en el arte dentro de la literatura vienen a nuestra mente numerosas publicaciones donde el arte, los artistas o sus obras cobran protagonismo entre sus páginas – *La obra maestra desconocida*, de Honoré de Balzac; *El pintor de Batallas*, de Arturo Pérez-Reverte... – ya que muchas veces la referencia al arte dentro de la literatura se da como un tipo de intertextualidad.

Haciendo foco en el territorio de la literatura infantil y juvenil y específicamente en el del álbum ilustrado, objeto de esta intervención, vemos con frecuencia cómo el equipo de personas implicadas en la tarea de creación de álbumes suele estar formado por profesionales de muchas áreas (ilustradores, escritores, diseñadores, maquetadores, editores...) cuyas experiencias en los diferentes campos de conocimiento ayudan a repensar las posibilidades del libro desde una perspectiva múltiple. Sus distintas formaciones muchas veces comparten un tronco artístico común, que sumado al interés y a la voluntad de dar voz al arte, consiguen que lo artístico emane de formas muy diferentes en este trabajo orquestado de creación.

Tanto en los textos como de manera especial en las ilustraciones de los libros-álbum es frecuente encontrar referencias a los artistas plásticos o a sus obras, al proceso de creación o al de recepción, a ciertos movimientos artísticos... Se encuentran alusiones al arte en cualquiera de sus categorías (escultura, pintura, dibujo, grabado, vídeo, instalación, fotografía), aunque por proximidad con el formato bidimensional del papel y reconocimiento del público general, las obras pictóricas suelen ser las más citadas. Ciertas investigaciones se han centrado en el estudio de estos procesos de apropiación o transformación que tienen lugar en la propuesta visual del álbum ilustrado (Mendoza, 2000, 2003; Serafini, 2015; Lobato, 2018), pero en esta ocasión se pondrá el foco de atención en el libro como concepto y soporte de creación, revisando algunas de las soluciones propuestas desde el arte en las que se ha experimentado con su materialidad o su capacidad de interacción con el espectador-lector.

Para ello, se toma como base el estudio de Bibiana Crespo Martín (2010) sobre la terminología alrededor del *libro-arte*. En él advierte de la generalización que normalmente se hace del concepto *libro de artista* (que ella defiende como una sub-tipología del *libro-arte*) y orienta sus esfuerzos a acotar conceptos y a aclarar así la confusión que envuelve el panorama terminológico de este territorio. En esta exposición no se entrará a valorar dicha clasificación, pero si se tendrán muy presentes algunos ejemplos y algunas sub-tipologías empleadas en su artículo al considerarlas muy útiles por recoger características exploradas desde el arte fácilmente relacionables con el libro-álbum; estas son: libro-objeto (libro como idea, libro como colección), libro-instalación, libro-performance (libro como performance o como partitura de performance). Desde esa perspectiva de lo artístico se mira al álbum ilustrado evitando una exposición de cariz histórico o centrada en delimitar sus tipologías. Más allá de la confrontación, lo que se pretende es poner en paralelo algunos ejemplos reconocidos de ambas producciones, para comprenderlas como objetos artísticos con muchos puntos en común.

En la presentación realizada en el seminario *Mix and Match: poéticas do hibridismo*, fundamentalmente visual, las propias obras concatenadas iban sugiriendo de forma orgánica sus paralelismos y semejanzas; para el formato textual de esta publicación se opta por destacar características y posibilidades creativas en torno al libro-arte y al libro-álbum, encadenando de forma ágil ciertas referencias a títulos específicos que sirvan de ejemplificación.

## Libro-arte y Libro-álbum. Libro como soporte de creación.

El arte, como forma de pensar y no como un simple procedimiento de producción (Acaso & Megías, 2017), tiene modos propios de conocimiento: el pensamiento divergente y crítico, la capacidad para transformar el proceso creativo en un desafío motivador, lo lúdico y el placer como herramientas de trabajo o el empleo del lenguaje visual y espacial son elementos fundamentales del trabajo intelectual del artista y de gran utilidad también para nutrir los procesos de creación en torno al libro-álbum.

Durante el siglo XX, el interés creciente de los artistas por el libro como concepto y soporte de creación hizo que vieran en él un reto y una fuente inagotable de posibilidades. Benítez afirmaba en 2003: “(...) la historia moderna del libro de artista está vinculada al interés de la primera vanguardia histórica por desarrollar un medio híbrido, diferente de los soportes tradicionales y en el que múltiples disciplinas tuvieran cabida” (19). La necesidad imperiosa que sentía el arte por expandir sus territorios y jugar con los límites de los soportes de creación (Futurismo, Surrealismo, Dadaísmo, Constructivismo, más tarde Grupo Fluxus, Minimalismo, Conceptual...) convirtió en acicate de artistas el desafío a la idea de libro tradicional. Al margen de las grandes editoras, las apuestas por la experimentación y la autoedición sumada a la libertad sin límites ni imposiciones favorecieron el nacimiento en los años 60 de los primeros libros de artista. La fecha que se señala en España es la de 1967 vinculada a la actividad del grupo Zaj (Haro, 2013: 180). Tanto las experimentaciones previas como las posteriores suponen hallazgos determinantes en la concepción del libro que consideramos de gran interés para entender/considerar el libro-álbum actual.

### El texto como imagen

Basta echar un vistazo al trabajo poético de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) para entender que la preocupación por la capacidad comunicativa y expresiva de las palabras en el espacio de la hoja viene de lejos. Muchas otras investigaciones en torno a la tipografía como forma, a los efectos de su distribución en el espacio (caligramas, poemas fonéticos dadaístas, experimentaciones de los futuristas rusos e italianos, Bauhaus,

constructivistas...) abren aún más el campo de posibilidades atribuidas hasta entonces al texto como elemento con el que componer y generar sentido.

En la actualidad del álbum ilustrado se refleja en sus producciones la gran variedad y control que ha desarrollado en el tratamiento tipográfico. Cada vez se valora más el trabajo específico que tienen los profesionales del diseño y una edición de calidad es impensable sin su trabajo. La atención puesta en las fuentes, los tamaños, la longitud de líneas, las formas, los espaciados, la distribución espacial, los relieves y texturas son cuestiones fundamentales para el libro-álbum y a ellas se le suman también (y más cuando hablamos de álbum ilustrado dirigido a público infantil) aspectos de gran importancia como son el factor de legibilidad y la atención al proceso de alfabetización.

El álbum ilustrado actual, nutrido de las investigaciones en diseño, refleja una amplia variedad en cuanto a tratamientos tipográficos. En ocasiones el texto dialoga con la ilustración hasta formas en las que se hace imposible desligarlos. Con el uso recuperado de la caligrafía manual y la letra dibujada, muchas veces vemos como son los propios ilustradores con formación también en diseño los que consiguen tratar ambos aspectos como un todo (muchas de las ilustraciones de Oliver Jeffers o Shaun Tan serían ejemplos claros de ello).

## **Materialidad como reto cognitivo**

Se ha defendido en numerosas ocasiones la idea del libro como objeto, entendiendo su materialidad como un elemento constructor del discurso que interpela al lector (Taberner, 2019). La fisicidad es inherente al libro y al momento de lectura (el libro ocupa, pesa, huele, implica una manipulación...), todos los sentidos están convocados al acto de leer y la relación libro-lector es corporal también. Hasta los libros en formato digital necesitan de un soporte físico (que también produce sensaciones en el espectador, aunque estas apenas puedan ser controladas o potenciadas por sus creadores).

El interés por lo físico y la materialidad es hoy en día indispensable en el mundo hipervisual donde resulta difícil discernir lo real del trampantojo. Lo espacial, lo material, lo táctil aportan un conocimiento muy cercano a lo “real” y suponen un reto sensorial-cognitivo que poco tiene que ver con el *marketing* de lo cosmético o decorativo, con la seducción

fácil del envoltorio. En el libro-arte y el álbum ilustrado, donde el contenido y continente funcionan como unidad, la imagen, el texto (de haberlos) y la materialidad deben dialogar, pues ambos son productores de sentido.

Considerar la capacidad comunicativa y expresiva de los materiales implica experimentarlos en toda su complejidad: texturas, gramajes, colores, formas, tamaños, transparencias, cortes, perforaciones, encuadernaciones, dinamismos... Bruno Munari consigue que sus *Libros Ilegibles* en los años 50 o sus *Prelibris* en los 80 desplieguen una gran variedad de formas de entender el libro en su fisicidad ampliando las maneras de relacionarse con él como objeto. En estas y otras muchas experimentaciones artísticas la coherencia formal y conceptual sucede sin apenas restricciones externas aplicadas a su forma, estructura, procedimiento o técnica empleada. Por ejemplo, aunque el material por excelencia con el que vinculamos al libro es el papel, las ansias del arte por buscar transgredir los límites han provocado que cualquier material sea susceptible de convertirse en material artístico. Por lo tanto, cartones, telas, maderas, cemento, lienzo, acero, cristal, material orgánico, hielo o elementos objetuales de lo más variopintos pueden ser considerados a la hora de crear un libro de artista.

En el álbum ilustrado infantil y juvenil hay factores como el económico y cuestiones relativas a la seguridad o toxicidad de los materiales que no pueden ser obviadas e impiden la libertad con la que juega el artista; sin embargo, esta limitación no supone una restricción creativa y continuamente vemos propuestas sugerentes y renovadoras.

El libro de Alison Knowles, *The Big Book* (1967) de casi dos metros y medio de altura, citado en Crespo como ejemplo de *libro-instalación* (2010: 21) o incluso los libros de artista del proyecto MIMB, *Monumental Ideas in Miniature Books*, seguramente se encontrarían con más de un problema en el mundo editorial. Sin llegar a esos extremos, encontramos que el juego de escala también se explora desde el territorio del libro-álbum infantil, trabajando en los límites de los tamaños habituales de impresión: libros extra-grandes como los de actividades que parecen necesitar la horizontalidad de una mesa que los acoja, por ejemplo, *El libro de las pequeñas cosas de Nina* (Haring, 2011). También los hay pequeños y portátiles, que cogen en una mano (colección *minilibros imperdibles* de Kalandraka).

Desde el mundo del arte y el editorial se ha experimentado muchas veces con los mismos procedimientos (plegados, perforaciones, recortes...), dando

lugar a formatos con mucho recorrido en ambos territorios. Uno de ellos, el formato acordeón, ha despertado gran interés por el abanico de posibilidades creativas que abre en torno al espacio secuencial, a la relación del todo con las partes, al movimiento, al tiempo. Ana Margarida Ramos (2017) recuerda en su estudio sobre esta tipología la frecuencia con la que desde la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) también se ha recurrido a este formato tanto por su capacidad lúdica como por sus posibilidades narrativas y estéticas. *Balea* (2015) sería un ejemplo de libro desdoblado editado por la editorial gallega Kalandraka, una propuesta exclusivamente visual y experimental cuyo formato facilita también un abordaje espacial. *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (Sonia Delaunay & Blaise Cendrón, 1913) es otra propuesta en formato acordeón desde el arte donde se combina texto e imagen para narrar un viaje Moscú-París en el Ferrocarril Transiberiano. En esta obra, el formato potencia la idea de ritmo, de movimiento, de camino que texto e imagen inspiran.

La página agujereada es otro recurso también muy utilizado desde el arte y con una larga historia dentro de la LIJ. Sara Reis da Silva (2017) analiza en profundidad esta tipología del libro perforado, de la que señala su capacidad para desafiar la curiosidad del espectador. *Sopra neste furadiño*, de Antón Cortizas (2008), sería un ejemplo de la editorial gallega Embora, muestra del interés que este formato sigue despertando en la actualidad. Desde el arte muchos artistas reconocidos han experimentado también con él. Por paradigmático, citamos a Lucio Fontana, quien trasladó en 1966 sus investigaciones escultóricas sobre soportes tradicionalmente pictóricos (Cuadros de incisiones entre los años 1949-1966) al formato libro en *Concetto spaziale*. En esta obra, en papel dorado brillante, se conjuga en una misma pieza la espacialidad del pliegue del libro acordeón con el ritmo y profundidad enigmática de los agujeros del libro perforado.

## Libro-objeto

Cuando desde el arte se habla de *Libro-objeto* normalmente es para referirse a libros en los que se percibe el compromiso con la materialidad, su referencia tridimensional u objetual, características que los convierten prácticamente en obras escultóricas que necesitan contacto directo e interacción con el espectador.

Dentro de esta categoría, Crespo Martín (2010) distingue dos tipos interesantes. Uno son los *Libros-Objeto Colección*. Este sub-grupo guarda relación con el artista Marcel Duchamp y sus *Boîtes* (*La Boîte*, *Boîte verte*, *Boîte Blanche*...). La popular *Boîte-en-Valise* (1936), una maleta que servía de contenedor para las reproducciones en miniatura de sus obras, se considera precursora del libro-objeto y concretamente de los conocidos como *museos portátiles*. La misma idea, pero de autoría colectiva, son los *Fluxkits* del grupo Fluxus, un conjunto de objetos para contemplar/experimentar de cerca, realizados por diferentes artistas Fluxus y ensamblados por George Maciunas (1962-1978) en una especie de caja. En la actualidad este tipo de obras-colección son bastante populares; prueba de ello son las revistas alternativas ensambladas *La más bella* o *La lata* que continúan estrategias similares.

El álbum ilustrado podría nutrirse de las posibilidades que plantea el libro objeto como colección, pero no encontramos una correspondencia clara en la que esto ocurra. La caja de puros que inicia la historia en *El diario de las cajas de fósforos*, escrito por Paul Fleischman e ilustrado por Bagram Ibatoulline, está llena de cajitas cuyo contenido sirve como detonante para reconstruir la memoria de un bisabuelo, si el libro fuese en realidad una caja y no su representación, estaríamos hablando de ideas similares. Otro ejemplo sería el libro-kit *Piedra a piedra*, de Isidro Ferrer (2001-2002), una caja en cuyo interior hay un libro en el que la historia y las ilustraciones surgen a partir de un material básico, unas piedras. Junto a él se incluye todo lo necesario para comenzar una nueva historia (pintura, pincel, piedras), una propuesta de creación para el lector.

Dentro de la categoría *Libro-objeto*, Crespo (2010) señala otro tipo de gran interés también para el álbum ilustrado. Ella lo denomina *Libro objeto como un Todo*, pues su unidad remite totalmente a la idea de libro y a su fisicidad, pero su naturaleza es comentada e incluso cuestionada a través de estas propuestas artísticas. Entrarían aquí aquellos libros que buscan acercarse al límite de lo que es o no un libro, que juegan con la idea del *antilibro* o *nolibro*. La obra *Boundless*, de David Stairs (1983), se señalaba como un ejemplo de esta categoría, donde la propia encuadernación del libro lo incapacita para abrir sus páginas o acceder a su interior. La conocida obra *Literaturwurts*, de Dieter Roth (1961-1969), sería otro ejemplo donde libros y revistas (a remojó y espaciados) se transforman en materia prima



para elaborar unas “salchichas literarias”. La forma de libro desaparece para convertirse en otra cosa. Simryn Gill recupera esta estrategia convirtiendo libros en cuentas para collares en su obra *Pearls* (citado por Hidalgo, 2015: 79). Recoge libros que le entregan personas conocidas o desconocidas para luego devolverlos en otro estado o convertirlos en bolas con las que los espectadores pueden jugar en el suelo de la sala (en *9 Volumes from The Collected Works of Mahatma Gandhi*).

Ramos (2017) ofrece en su libro *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* un amplio y colectivo abanico de estudios que reflexionan sobre esta *tipología viva* dentro de la LIJ. En su introducción, señala la naturaleza experimental de este formato: “claramente destinado a explorar as possibilidades e os limites do livro, estas publicações contemplan a dimensão física, interativa, lúdica, experimental/laboratorial, tirando partido da materialidade do livro e da sua construção” (15), con lo que podemos entender que la premisa de partida es similar a la del arte, aunque los límites que los contienen y motivan sean diferentes.

Existen numerosas propuestas de libro-álbum donde se percibe esa voluntad de explorar los límites del propio formato entendido como objeto. En algunas se advierte de forma muy clara la apuesta por la materialidad (libros troquelados, de texturas, con forma de carta, caja o calendario...). *Artefactes*, de José Antonio Portillo y Carmen Puchol (2003), sería uno de ellos en el que se da un paso más. Se trata de un libro-caja en la que se recogen en su interior un libro, unas instrucciones y una bola de papel como detonante de una historia que está por completar haciendo cómplice al lector como potencial co-autor. En otras obras la alusión a la materialidad es más sutil y no por ello menos potente. Sin alterar la apariencia del libro “tradicional”, hay otros ejemplos reconocidos, como *La ola*, de Suzy Lee, donde la autora explota los límites espaciales del libro, jugando con el pliegue y sus posibilidades.

## Libro-performance

Vemos el caso de libros denominados por Crespo (2010) *Libro-Performance*. Dentro de esta sub-tipología se recogen otras, dos de ellas importantes por

sus posibilidades para el libro-álbum: *Partitura de Performance* y *Libro como Performance*.

*Partitura de Performance* son aquellos libros en los que, imitando a las partituras, a los manuales de instrucciones, a los recetarios, se incita al lector a que participe activamente de las acciones que en sus páginas se plantean. Son muchos los artistas que han trabajado desde el arte utilizando “instrucciones” a través de las cuales implicar al público en el proceso creativo, especialmente en el campo de la performance (Esther Ferrer, Allan Kaprow, Clemente Padín...). La artista Yoko Ono, referencia en este tipo de propuestas artísticas, utiliza esta misma estrategia de creación en su popular libro *Grapefruit* (1964), donde insta al lector a completar piezas musicales, pictóricas, poesías con frases sugerentes, simples y poéticas “Gritar 1. contra el viento 2. contra la pared 3. contra el cielo.”

La otra sub-tipología es el *Libro como Performance*. En estas propuestas el espectador participante se convierte en colaborador del artista con su acción e incluso puede entenderse como co-autor de la propia obra. Este sería el caso de *Holdup*, de Emmet Williams y Keith Godard (1980), también citado por Crespo (2010). En sus márgenes se representan fotográficamente dedos de diferentes personas como si estuvieran sujetando el libro. En ese espacio donde suelen permanecer los dedos del lector durante la lectura, hay dos espacios vacíos para que estos se integren en la ilustración.

Dentro de la LIJ y los álbumes ilustrados, especialmente en los considerados como libros-juego, también son habituales esas apelaciones al lector. Es frecuente incluso que las características de ambas categorías se conjuguen en una sola propuesta. *1,2,3 Arriba!*, de Alain Crozon, funcionaría de forma similar al libro-partitura de performance. Las instrucciones aparecen formuladas en primera persona del plural para que el lector acompañe en el gesto a los animales en pop-up. En *Juego de los gusidodos*, de Hervé Tullet, la intervención del lector-actor introduciendo los dedos por los agujeros se hace imprescindible para que las ilustraciones cobren sentido; en *¡Oh! Un libro con sonidos*, del mismo autor, sin la participación del lector, este libro que promete sonidos sería un libro mudo. Las obras de Hervé Tullet conectan de una forma natural con muchas de las estrategias seguidas en los libros-arte.

## Conclusiones

El diálogo entre la literatura, la ilustración y el diseño viene implícito de forma natural en el propio formato del álbum ilustrado. Éste posibilita el primer contacto de los niños y niñas con el arte y abre caminos de comprensión a otras producciones cercanas al arte contemporáneo. El paseo por sus páginas les ayuda a que piensen como lectores, espectadores y también, y no menos importante, como creadores.

Las experimentaciones en el mundo del arte repercuten de muchas formas en el libro-álbum, sus territorios afines gozan de establecer intercambios y puentes entre disciplinas, lo que resulta muy nutritivo para ambos territorios. El libro-álbum se nutre de la capacidad de creación de sus autores, un equipo multidisciplinar en el que se aprovecha al máximo la capacidad creativa de la combinación de lenguajes. Prueba de esta riqueza son los paralelismos entre ambas producciones (libros-arte & libro-álbum) que se destacan en este trabajo.

El libro-álbum infantil y juvenil puede ayudar a desenvolver nuevos modos de conocimiento artístico en sus lectores, a mejorar sus competencias y sensibilidades hacia producciones complejas donde conviven múltiples lenguajes y a comprender el mundo hipervisual en el que viven sin desestimar ninguno de sus otros sentidos.

## Referencias

- Acaso, María & Megías, Carla (2017). *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Barcelona: Paidós Educación.
- Benítez, Maria (2003). Otra forma de leer: libros de artista. In Olivares & Asociados SL (Ed.), *EXITBook #02 – Libros de artista*, 2, 18–21.
- Crespo Martín, Bibiana (2010). El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 9–26.
- Haro González, Salvador (2013). *31 libros de artista: una aproximación a la problemática y los orígenes del libro de artista editado*. Bella: Fundación Museo del Grabado Español.
- Hidalgo, Carmen (2015). Aproximaciones al libro desde la “documenta” de Kassel. In M. Mendoza y M. Oliva (Dirs.), *LAMP El libro de artista como materialización*

- del pensamiento. Cuaderno sobre el libro*. Madrid: Universidad Complutense y LAMP.
- Lobato, Maria J. (2018). El fenómeno intertextual. Nociones sobre terminología aplicada a los álbumes ilustrados. *Omnia*, 8(1), 25–35.
- Mendoza Fillola, Antonio (2003). *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- \_\_\_\_ (Coord.) (2000). *Lecturas de museo: orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Olivares & Asociados SL (ed.) (2006). EXIT #23 – Lectores y lecturas. *Exit: imagen y cultura*, 23.
- \_\_\_\_ (2006) EXIT #21 - Remakes. *Exit: imagen y cultura*, 21.
- Ramos, Ana Margarida (Org.) (2017). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias & Companhia.
- Serafini, Frank (2015). The Appropriation of Fine Art into Contemporary Narrative Picturebooks. *Children's Literature in Education*, 46, 438–453.
- Tabernero, Rosa (2019). Entre paradigmas digitales y analógicos de lectura. La fisicidad del libro en el siglo XXI. In R. Tabernero (Coord.), *El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

## Referencias a obras citadas

- Blake, Jorge Méndez (2007). *El Castillo*. Ladrillos, Edición de El Ladrillo de Franz Kafka, 2300 x 1750 x 40 cm. Itinerante.
- Cortizas, Antón (2008). *Sopra neste furadiño*. Ferrol: Embora.
- Crozon, Alain (2014). *1,2,3 Arriba!*. Madrid: Kókinos.
- Delaunay, Sonia & Cendran, Blaise (1913). *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France. Tipografía, acuarela y pochoir sobre papel Parchemin*.
- Duchamp, Marcel (1936-41). *Boîte-en-Valise. Caja de cartón plegable, lona, 69 piezas*.
- Fernández, Federico & González, Germán (2015). *Balea*. Pontevedra: Kalandraka.
- Ferrer, Isidro (2001-02). *Piedra a piedra*. Zaragoza: Ediciones Imaginarium.
- Fleischman, Paul & Ibatouline, Bagram (2013). *El diario de las cajas de fósforos*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Fontana, Lucio (1966). *Concetto spaziale, 1966. 200 ediciones*.
- Gill, Simryn (2005). *Pearls*. Papel, pegamento y fibra de cáñamo.

- \_\_\_\_\_ (2008-2009). *9 Volumes from The Collected Works of Mahatma Gandhi*. Libros, pegamento, dimensión variable. In Sharjah Bienal 9.
- Grupo Fluxus (1962-1978). *Fluxkit*. Ediciones de artista en caja.
- Grupo LUZINTERRUPTUS (2016). *Literatura vs. tráfico*. Noche Branca, Toronto, Canadá.
- Haring, Keith (2011). *El libro de las pequeñas cosas de Nina*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Knowles, Alison (1967) *The Big Book*. Instalación.
- Kounellis, Jannis (2004). Proyecto “*Ars Aevi*”. Libros. Instalación en la Biblioteca Nacional de Sarajevo, bombardeada durante a Guerra de los Balcanes.
- Lagos, Miler (2011). *Untitled*, Galería Mangan, Metz, New York.
- Lalata: revista ensamblada*. Consulta: <http://www.lalata.es>.
- Lee, Suzy (2008). *Espejo*. Cádiz: Bárbara Fiore.
- Mallarmé, Stéphane (1897). *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Una tirada de dados jamás abolirá el azar].
- Minujín, Marta (2017). *The Parthenon of books*. 14ª Documenta de Kassel, Friedrichsplatz, Alemania.
- Munari, Bruno (1951-). *Libros Illeggibili*.
- \_\_\_\_\_ (1980). *Prelibris*. Italia: DaneseEdizioni.
- Ono, Yoko (1964). *Grapefruit. A book of Instructios and Drawing*.
- Portillo, Jose Antonio & Puchol, Carmen (2003) *Artefactes*. Pontevedra: Kalandraka. *Revista La más bella. Proyectos de Acción y Experimentación Editorial*. Consulta: <http://www.lamasbella.es>.
- Roseras, Elena (comisaria) (2015). *El arte en la literatura y la literatura en el arte*. Exposición colectiva. Vitoria-Gasteiz, Artium.
- Roth, Dieter (1961-69). *Literaturwurfs*. Libro triturado con agua, gelatinas, especias y grasas, (35x75 aprox.). Edición de 50.
- Stairs, David (1983). *Boundless*. Encuadernación espiral, 8 cm de diámetro.
- Tullet, Hervé (2011). *Juego de los gusidodos*. España: Phaidon.
- \_\_\_\_\_ (2016). *¡A dibujar!* Madrid: Kókinos.
- \_\_\_\_\_ (2017). *¡Oh! Un libro con sonidos*. Madrid: Kókinos.
- Williams, Emmet & Godard, Keith (1980). *Holdup*. Litografía (20x20).
- Ying, Hui-Chu (curator) (2009-2011). Proyecto colectivo en exposición itinerante. Proyecto MIMB, *Monumental Ideas in miniature books*. Catálogos: <https://www.blurb.com/user/MIMBORG>

## **XII. Híbridismos e contaminações:**

### a propósito do livro-álbum como formato omnívoro

*Ana Margarida Ramos\**

#### **1. Introdução: o livro-álbum contemporâneo**

Ao longo dos últimos anos, a reflexão teórica sobre o livro-álbum (Nodelman, 1988; Le Manchec, 1999; Staton, 2005; Colomer, Kümmerling-Meibauer & Silva-Díaz, 2010; Kümmerling-Meibauer, 2014; Moya, 2014; Kümmerling-Meibauer, 2018) tem vindo a crescer e a diversificar-se, dando conta não só da sua evolução e história mais ou menos recente, bem como dos seus elementos definidores e estruturantes, como a questão da relação entre o texto e as ilustrações, mas também estudando a resposta leitora por parte de distintos públicos, com relevo para as crianças, a este tipo de formatos. Hoje em dia, o livro-álbum é já reconhecido pelos especialistas na área e até pelo público em geral como uma proposta literária singular, a mais original e relevante contribuição da literatura infantil em favor da literatura canónica, segundo Peter Hunt (2001). Entendido como um dos formatos editoriais mais inovadores, pelas inúmeras possibilidades criativas que permite, o livro-álbum tem-se revelado especialmente permeável às mais variadas influências artísticas (Druker & Kümmerling-Meibauer, 2015), funcionando como espaço de experimentação e de questionamento do próprio conceito de livro infantil.

O livro-álbum moderno, que tem antecedentes muito antigos, desenvolve-se sobretudo, nos Estados Unidos e na Europa, a partir da década de 60 do século XX, em resultado da evolução das artes gráficas, mas também do surgimento de uma sociedade de consumo e do desenvolvimento da cultura

---

\* Centro de Línguas, Literaturas e Culturas / Universidade de Aveiro.

de massas, no contexto favorável do pós-guerra. A valorização da imagem e do suporte material do livro está também associada ao crescimento do impacto do *design* na criação do objeto-livro, entendido como um artefacto.

Habitualmente definido por elementos paratextuais, como podem ser a capa dura, as dimensões e o formato, a qualidade do papel e o tipo de impressão em quadricromia, para além do reduzido número de páginas (32) e da presença de muitas ilustrações, o livro-álbum contemporâneo aposta cada vez mais no recurso à página dupla como unidade de sentido, na inclusão de um texto de reduzida extensão, apresentado com caracteres de grande dimensão (e, às vezes, de tamanho variável, já que o *lettering* também é alvo de uma atenção cuidada no processo de criação do livro). Mas é, sobretudo, na conjugação das ilustrações com o texto linguístico e na criação de uma inter-relação – no sentido de interdependência – entre as linguagens presentes que reside a especificidade do livro-álbum, uma vez que se trata de uma publicação que se distingue justamente pela sinergia ou simbiose entre texto, ilustração e suporte (Linden, 2013), com a criação de uma linguagem híbrida. É por isso que a grande maioria das melhores publicações neste segmento resulta da autoria única de um ilustrador (que é responsável também pelo texto) ou de uma autoria partilhada entre escritor e ilustrador (com a colaboração cada vez mais assídua do *designer* gráfico), em resultado de parcerias cúmplices ao longo de todo o processo criativo.

A investigação sobre o livro-álbum tem-se consolidado e diversificado, sobretudo nos últimos anos, contemplando e combinando diferentes abordagens, desde as mais centradas na sua construção e arquitetura (Nikolajeva & Scott, 2001), tendo em conta, sobretudo, o estudo da relação entre texto e imagem, a análise do relevo da ilustração, a importância dos peritextos, a definição e classificação de tipos de livros-álbum (Beckett, 2012), por exemplo; a propostas mais centradas na mensagem, predominantemente de teor ideológico, destinadas a identificar e a refletir sobre mensagens explícitas e implícitas, simbologias, representações, temas dominantes, etc.; passando por outras que estudam a evolução do livro-álbum (Bellorín, 2005; Boulaire, 2018), sobretudo de cariz histórico, que sublinham igualmente as relações deste tipo de publicação com outros géneros literários e com o relevo crescente da imagem e da ilustração; ou ainda apostadas nos estudos comparados, dedicando-se ao estudo da produção de diferentes autores, países, épocas, géneros e formas de comunicação, incluindo várias artes,

com vista a evidenciar influências, por exemplo; sem esquecer as centradas no processo interpretativo e na análise das respostas leitoras de distintos públicos (Arizpe, 2004; Evans, 2015), com ênfase no infantil, mas podendo estender-se às respetivas famílias, ou, por exemplo, em grupos específicos, como os emigrantes ou leitores com necessidades especiais; para além das que estudam o uso dos livros-álbum em contexto educativo (formal e não formal), nomeadamente para a aprendizagem das línguas estrangeiras, mas também para o desenvolvimento de competências de literacia plurais e variadas, desde a verbal à visual. Não é, igualmente, incomum encontrar propostas que, combinando várias das perspetivas anteriores, valorizam uma aproximação mais global ao livro-álbum, dando conta da complexidade que o caracteriza, sem deixar de evidenciar a sua vertente lúdica.

Os desenvolvimentos contemporâneos (Kümmerling-Meibauer, 2015) do livro-álbum estão associados, em grande parte, às influências do pós-modernismo (Sipe & Pantaleo, 2008; Allan, 2012), com relevo para a valorização da metaficção, através, por exemplo, da multiplicação de narradores e de histórias, do abandono das formas tradicionais de estruturação das narrativas; da autorreflexividade, como acontece com a autocitação ou com a paródia, mas também com o questionamento e a interrogação sobre as próprias narrativas, o objeto livro ou a ficção. A valorização de propostas cada vez mais complexas, do ponto de vista da estrutura narrativa, da interação com o leitor, plenas de referências intertextuais eruditas, por exemplo, não é obstáculo à exploração da dimensão lúdica das mesmas, muitas vezes destinadas a públicos heterogêneos e variados, quer em termos de faixas etárias, quer em termos de formação. O investimento criativo em novos “subgéneros”, como os livros de imagem, a construção de livros que incluem várias narrativas, cruzadas ou paralelas, ou a importação de técnicas habituais no livro-objeto (*pop-up*, abas, recortes, perfurações, dobras...), é sintomático do hibridismo e da experimentação que tem caracterizado a edição neste segmento específico.

Contudo, apesar de todos os estudos e publicações, ainda continuam a subsistir questões relativamente às fronteiras do livro-álbum, sobretudo em termos da sua diferenciação em relação a géneros contíguos, em resultado do relevo da imagem em alguns formatos, como é o caso da banda-desenhada, da novela gráfica ou de outro tipo de livros profusamente ilustrados. A centralidade das imagens no livro-álbum, antes usada para o distinguir de outros tipos de publicações, pode agora surgir com elevada frequência em livros de contos



tradicionais, como é o caso de algumas publicações das editoras Kalandranka e OQO, por exemplo, mas também em coletâneas de poesia (Ramos, 2014), em romances juvenis, ou em publicações de cariz não exclusivamente literário como acontece com os abecedários, os livros de imagens e os livros de atividades, só para dar alguns exemplos da não ficção para crianças. O hibridismo de algumas dessas publicações também ajuda a explicar um certo nível de fluidez no uso do termo “álbum”, já de si ambíguo e polissémico.

## 2. O livro-álbum em Portugal: condicionalismos e desafios

No caso da abordagem teórica portuguesa ao livro-álbum, podemos afirmar que, além de recente, está relativamente circunscrita, mesmo se o número de estudos tem vindo a aumentar, com a conclusão de algumas teses relevantes. Merecem destaque, por exemplo, em áreas científicas diferentes, as teses de doutoramento de Sandra Mourão (*English picturebook illustrations and language development in early years education*, 2012), de Carina Rodrigues (*Palavras e imagens de mãos dadas: a arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar*, 2013), e de Magda Cordas (*Da ilustração tridimensional ao plano da página no álbum para a infância em Portugal*, 2017), dando conta do interesse deste tipo de formato editorial em áreas como o ensino, a literatura e o *design*, respetivamente.

Apesar de tudo, mantém-se ainda a questão da hesitação terminológica, uma vez que em Portugal se adotou a tradução da designação francesa (e palavra ambígua) “álbum”, surgindo em várias variantes, como álbum ilustrado, livro álbum, álbum narrativo, entre outras. No Brasil, contudo, a opção foi pela tradução da expressão inglesa, livro ilustrado, o que gera vários equívocos entre investigadores dos dois países, uma vez que as publicações designadas em Portugal como livros ilustrados são, no Brasil, consideradas como livros com ilustrações, o que não facilita a comunicação.

Para a dificuldade na fixação de um conceito estável e mais ou menos consensual terá concorrido, igualmente, a inexistência de uma tradição sólida de publicação de livros profusamente ilustrados até ao final do século XX em Portugal, à semelhança do que acontecia na maior parte dos países da Europa e nos Estados Unidos da América. Contudo, nos últimos anos, a publicação contemporânea de livros-álbum aumentou de forma

exponencial, chamando a atenção para o relevo do *design* e dos elementos peritextuais na construção de livros de qualidade para crianças, o que teve implicações significativas na definição das características desta forma de arte. Atendendo a este contexto especial, o nosso objetivo é apresentar os livros ilustrados como um formato editorial em vez de um género literário, devido ao investimento criativo nos elementos peritextuais e à atenção concedida aos aspetos materiais do livro, entendido como um artefacto, sendo, nessa medida, um objeto estético de considerável qualidade. Atualmente, o relevo do *design* na definição do livro-álbum parece tão importante quanto a relação entre texto e ilustrações, que antes servia para distinguir este tipo de publicações dos livros ilustrados mais tradicionais. Além disso, o processo de criação de um livro-álbum contemporâneo envolve uma atenção especial a todos os detalhes e elementos que o constituem do ponto de vista material. Isso inclui não apenas os principais peritextos, como a capa, a contracapa as guardas iniciais e finais e a articulação entre ambas, mas também outros menos valorizados, como a sobrecapa, a página de rosto e a ficha técnica, o código de barras, o tipo de papel, o *lettering*, o formato e as dimensões, bem como a própria encadernação. Assim, tal como a relação entre o *design* do livro-álbum e o seu conteúdo resulta crucial para a definição deste tipo de formato editorial específico, também o papel do *designer* gráfico necessita de ser sublinhado e valorizado como o dos restantes autores, devido ao relevo da sua participação no processo criativo, atuando de forma decisiva na fusão entre a linguagem verbal e a icónica e na criação de um suporte adequado a ambas.

### 3. Livro-álbum como formato

Devido à introdução e ao reconhecimento académico tardios do livro-álbum em Portugal, não existem estudos específicos dedicados a este tipo de publicações antes do século XXI e o conceito de “género” do livro-álbum nunca foi consolidado entre os académicos e críticos portugueses. A tradicional predominância do texto sobre as ilustrações, assim como a relevância da dimensão educacional e pedagógica da literatura infantil durante décadas, especialmente durante o Estado Novo, ajudam a explicar o facto de a presença abundante de imagens em livros destinados a crianças ter sido,

por um lado, entendida como perda da sua dimensão literária e, por outro, como artifício próprio de livros destinados a crianças muito pequenas, não sendo, quer num caso quer noutro, fator de “literariedade” ou de “qualidade literária” deste tipo de publicações. A quantidade de ilustrações num livro infantil também foi sendo considerada inversamente proporcional à sua qualidade e impacto em termos literários, em conformidade com as tendências da edição acima descritas.

Apesar disso, muitos dos artistas plásticos portugueses mais relevantes, especialmente pintores e arquitetos, colaboraram assiduamente na criação de livros infantis de assinalável qualidade visual ao longo de todo o século XX, tendo produzido verdadeiras obras-primas, o que permitiu à ilustração nacional desenvolver-se a par e passo com a pintura, a arquitetura, o cinema, a fotografia e o *design*. Os livros infantis ofereceram, assim, espaços criativos relevantes a algumas das maiores referências artísticas portuguesas. Mily Possoz, Raul Lino, Stuart Carvalhais, Júlio Pomar, Maria Keil, Júlio Resende, Câmara Leme, Armando Alves, José de Lemos, Jorge Pinheiro, José de Guimarães, João Botelho, Henrique Cayatte, Manuela Bacelar e Armanda Passos são apenas alguns dos mais conhecidos artistas que, ao longo do século XX, colaboraram na ilustração de livros para crianças.

A criação de livros-álbum ilustrados por um único autor, muito comum na Europa e na América do Norte desde os anos 50 e 60 do século XX, é rara e esparsa em Portugal e está associada a apenas alguns exemplos esporádicos até ao final dos anos 90. Assim, apesar das experiências isoladas no final da década 60, com o trabalho admirável de Leonor Praça, os livros-álbum portugueses só começaram a aparecer no final dos anos 80 e início dos anos 90, associados às criações da artista portuguesa Manuela Bacelar (Rodrigues, 2013), que estudou em Praga e, entre outros prémios, se distinguiu internacionalmente ao ganhar a Maçã de Ouro da Bienal Internacional de Brastilava em 1989. Manuela Bacelar foi a principal responsável pela publicação continuada de livros-álbum em Portugal, nos quais o texto e ilustrações estabelecem uma relação sinérgica para contar uma história. Como autora única de vários livros-álbum que eram uma relativa novidade no panorama editorial português, viu muitas vezes o seu pioneiro trabalho criativo subestimado pela crítica e pela academia. Será também a desvalorização da dimensão lúdica dos livros infantis, assim como do ilustrador como autor, que ajuda a explicar a ausência de traduções de livros-álbum

internacionais, inclusive clássicos, até anos recentes, como aconteceu com a edição de *Onde vivem os monstros*, de Maurice Sendak, publicada em 2009, ou de *Os três bandidos*, de Tomi Ungerer, publicada em 2007, ambas com chancela da Kalandraka e 46 anos depois da edição original.

José António Gomes (2003) terá sido o primeiro a sublinhar de forma consistente o relevo do livro-álbum, definindo as suas tendências e características mais distintivas, depois de já ter mencionado este tipo de publicações no seu estudo de cariz historiográfico de 1998. Glória Bastos (1999) estabelece uma distinção entre álbuns construídos segundo um modelo narrativo e os álbuns segundo um modelo de “lista”, nos quais não existe propriamente um enredo ou uma ação sequencial, questão a que voltaremos mais adiante. Natércia Rocha (2001), por seu turno, também inclui referências aos livros-álbum no seu estudo historiográfico, mas limita a sua leitura a crianças pequenas, aproveitando a relevância do componente visual, numa perceção que se manteve em vigor até muito recentemente.

José António Gomes (2003), por outro lado, num artigo breve, mas de grande interesse e pioneirismo no contexto português, ressalta desde logo a relevância da materialidade na definição do livro-álbum, identificando um conjunto de elementos que são consistentemente usados neste tipo de formato editorial: capa dura, papel de alta qualidade, número limitado de páginas e texto breve, muitas ilustrações e impressão policromática. Também sublinha, em linha com as tendências dominantes na altura, a ideia de que o público-alvo destes livros é formado principalmente por pequenos leitores entre os 2 e os 8 anos de idade, considerando relevante o seu uso assíduo e precoce, tendo em vista o desenvolvimento de competências emergentes de leitura. Como principais desafios em relação à abordagem teórica e crítica do livro-álbum, José António Gomes já identificava a complexidade e a exigência acrescida de analisar textos, ilustrações e *design* gráfico do livro-álbum a partir de uma perspetiva global.

A pesquisa que se seguiu (Ramos, 2007; Ramos, 2010; Silva, 2010; Silva, 2011) continuou a ressaltar a relevância da relação estreita entre texto e ilustrações para a definição do livro-álbum, mas também a importância do *design* gráfico, destacando, entre outros aspetos, a composição maioritariamente realizada com recurso à dupla página como unidade de sentido, para além do destaque de alguns peritextos em concreto, como as capas e as guardas, por exemplo.

No início do século XXI, novas editoras especializadas no segmento infantojuvenil começaram a prestar especial atenção à ilustração e ao *design* gráfico dos seus livros, particularmente no que diz respeito ao livro-álbum, tanto de autoria portuguesa como estrangeira<sup>[1]</sup>, aumentando consideravelmente a visibilidade deste tipo de publicações. O reconhecimento internacional, nos últimos anos, da qualidade e da diversidade da ilustração portuguesa, com a sua distinção através de prémios importantes, sobretudo associados a uma nova geração<sup>[2]</sup> de ilustradores, permite identificar não apenas a singularidade das propostas, mas o facto de serem cada vez mais elaboradas e complexas, desafiando a relação tradicional com o texto. As principais tendências da criação de livros-álbum incluem muitas vezes a introdução de elementos que promovem a surpresa, o humor, além de desafios interpretativos, mas também que suscitem a reflexão e o questionamento; o crescimento da ilustração dentro do espaço do livro, ocupando páginas inteiras, bem como o seu deslocamento/amplificação para outras partes do livro (contracapa, folha de rosto, guardas...); o investimento na dimensão lúdica do artefacto, por meio da introdução de jogos visuais, da promoção de leituras intertextuais e da paródia, além da construção de narrativas visuais e paralelas, por exemplo, partilhando o espaço disponível; a criação de um estilo pessoal, original e facilmente identificável (uma espécie de assinatura visual); e a relevância do *design* gráfico, criando objetos artísticos singulares que são os livros. Criadores premiados internacionalmente como Bernardo Carvalho, Madalena Matoso ou Catarina

<sup>1</sup> A tradução de obras clássicas e *bestsellers* recentes neste segmento aumentou o interesse pelo livro-álbum, mesmo em universidades, onde as ilustrações são consideradas objetos de pesquisa e estudo.

<sup>2</sup> São aqui designados de ilustradores da geração X aqueles criadores que nasceram na década de 1970 e começaram a ilustrar e a publicar no início de 2000. Trata-se de uma geração com formação académica em *design* gráfico, *design* visual ou *design* de comunicação, o que poderá explicar a atenção dada à criação do livro infantil como um artefacto, pensado efetivamente como um todo. Inclui os nomes de Bernardo Carvalho, Madalena Matoso, Yara Kono, Marta Madureira, João Fazenda, entre outros.

Mais recentemente, já há uma nova geração de criadores a surgir, os “novíssimos ilustradores”, que é composta por aqueles que nasceram na década de 1980, começaram a ilustrar nos últimos anos, e a sua formação pode já incluir especialização na área da ilustração, incluindo a realização de pós-graduações e mestrados nesse campo específico. Inclui criadores como Teresa Cortez, Madalena Moniz, Catarina Sobral ou Joana Estrela, por exemplo. A especialização académica dos criadores de livros-álbum, bem como o contacto com as tendências internacionais e globais na área podem ajudar a explicar o crescimento exponencial da ilustração portuguesa para crianças, cada vez mais reconhecida e valorizada em todo o mundo.

Sobral, por exemplo, desenvolveram formas pessoais e inventivas de contar histórias através de ilustrações, textos e *design* gráfico, explorando todas as possibilidades criativas que o livro-álbum oferece e testando até ao limite os recursos que ele disponibiliza.

Estas características que começaram no livro-álbum depressa contagiaram outras publicações e, nos últimos anos, têm-se tornado transversais à literatura infantojuvenil portuguesa contemporânea, surgindo com visibilidade na publicação de livros de poesia, peças teatrais, livros informativos e até ficção jovem adulto. A evolução dos livros-álbum, com a criação de diferentes tipos de publicações e de propostas literárias, inclusive não-ficcionais, não permitiu o estabelecimento de características comuns, exclusivas e definitivas de um “género” formal, pois esse tipo de publicação “contaminou” rapidamente toda a produção editorial infantojuvenil, que passou a adotar muitos dos elementos que antes só surgiam no segmento do livro-álbum.

É também este fenómeno de apropriação de características do livro-álbum por outro tipo de publicações que explica a opção de o definir como um formato ou como um “tipo editorial”, na medida em que pode incluir texto narrativo ou lírico ou simplesmente dispensar a componente textual. Para David Lewis, “the picturebook is not a genre (...). What we find in the picturebook is a form of language that incorporates, or ingests, genres, forms of language and forms of illustration” (Lewis, 2001: 65). Nesse sentido, parece que as características peritextuais, incluindo a materialidade dos livros, são os principais fatores que asseguram unidade e especificidade deste segmento editorial, definindo a sua identidade e linguagem.

#### **4. Características do formato do livro-álbum: a relevância do *design* e dos peritextos**

A materialidade física do livro-álbum, como resultado da intervenção do *design* gráfico, parece ser o elemento mais relevante da definição deste formato, criando artefactos ou objetos destinados à leitura com amplo significado artístico. Todos os elementos de um livro-álbum são considerados no processo criativo e a intervenção de vários autores (escritor, ilustrador, *designer* gráfico, engenheiro de papel, diretor de arte, editor)

está a tornar-se cada vez mais comum. Em certos casos, a autoria de livros ilustrados pode ser atribuída a um estúdio/ateliê inteiro de *design*, sublinhando a importância da autoria coletiva do projeto artístico, como aconteceu com “L’Atelier SAJE”, onde Ariane Grenet e Emma Giuliani trabalham juntas, cooperando na criação de livros-álbum específicos, como *Quatre saisons au Japon* (2014), *Les Robes de la Reine* (2016) ou *Oncle Teddy* (2017) e *Oncle Teddy: cache-cache* (2017), por exemplo, nos quais, em todo ou em parte, a autoria do projeto final é assinada pelo coletivo. No Brasil, também pode ser referido um caso semelhante, com a publicação de *L de Livro* (Companhia das Letrinhas, 2017), um abecedário muito original assinado pelo Estúdio Lógos.

Os elementos peritextuais (Genette, 1987) são cruciais para a definição do formato do livro-álbum e o investimento artístico no livro como um objeto é considerado um passo importante no processo criativo, já que todos os elementos que integram este artefacto (Higonnet, 1990; Díaz Armas, 2003; Díaz Armas, 2006; Linden, 2006; Linden, 2013; Ramos, 2010) devem interagir para multiplicar as suas possibilidades de leitura.

Nos últimos anos, vários estudos analisaram a relevância de peritextos específicos, como capas (Sipe, 2001; Martinez, Stier & Falcon, 2016) e contracapas (Mattos, Ribeiro & Vianna, 2016), guardas (Ramos, 2006; Sipe & McGuire, 2006; Duran & Bosh, 2011, Consejo Pano, 2011), páginas de rosto (Mayor, 2016), sobrecapas (Ramos & Mattos, 2018), ou cintas (Mattos, 2016), estabelecendo tipologias e relações entre eles e o conteúdo do livro e chamando a atenção para as suas implicações em termos da leitura, integrando outras funções para além das de cariz estritamente bibliográfico.

O nosso objetivo é sublinhar não apenas a contribuição individual de cada recurso do livro-álbum, mas perceber como todos os elementos do livro, incluindo, para além dos já referidos, o formato, as dimensões, o tipo de papel e a encadernação, o código de barras (Ramos, 2017), o logótipo da editora, ou ainda o *lettering*, a dobra central e a dupla página, atuam em conjunto na composição global deste formato.

Nos últimos anos, procedemos à análise de vários aspetos relevantes da arquitetura do livro-álbum, a fim de estudar o impacto dos peritextos no processo de construção de significado, nomeadamente através da análise das guardas, dos códigos de barras ilustrados e das sobrecapas, mas também do estudo de tipos específicos de livros-álbum

e de livros-objeto, como os sem texto, no primeiro caso, ou os livros às tiras, os *pop-up* ou os livros-acordeão, no segundo, procurando refletir sobre as implicações da materialidade e da interação física com o livro no processo de leitura.

Os exemplos seguintes, todos publicados em Portugal nos últimos anos, ilustram a relevância de características peritextuais específicas na construção da mensagem do livro-álbum, que, ao incluir algum investimento criativo particular nestes elementos, faz incidir sobre eles a atenção do leitor, tornando-os em elementos importantes no processo de leitura.

Por exemplo, o tipo de encadernação e a orientação do livro fornecem instruções claras sobre como deve ser realizado o processo de leitura, exigindo uma manipulação específica do leitor, com implicações ao nível da interação proposta. A encadernação específica usada nos livros-acordeão (Ramos, 2019) ou nos livros às tiras (Ramos, 2016) pode aumentar o potencial da mensagem, sublinhando a fluidez da narrativa, no primeiro caso, como acontece com os quatro pequenos volumes da coleção “Desconcertina”<sup>[3]</sup>, de André Letria, publicada entre 2011 e 2015 na Pato Lógico, ou expressando a igualdade social em termos de género, idade ou origem racial, no caso de *Todos fazemos tudo*, de Madalena Matoso (Planeta Tangerina, 2011). O formato e as dimensões, tal como o tipo de papel usado, também dão indicações sobre o tipo de leitura prevista, sendo comum destinar os livros mais pequenos e elaborados em papel de gramagem superior a leitores mais jovens, pela sua resistência e maior facilidade de virar as páginas. Livros de grandes dimensões sugerem não só um tipo de leitura diferente, que pode ser partilhada, mas também se podem aproximar de livros de artista ou mesmo de leitura não sequencial, permitindo uma observação ou consulta mais demoradas.

Peritextos habitualmente tidos como irrelevantes, como o código de barras ou até mesmo o logótipo do editor, também podem ser usados para destacar o significado do livro-álbum, estabelecendo um relacionamento semântico com ele. Os códigos de barras e os logótipos, por exemplo, também são utilizados, no caso de dois editores portugueses (respetivamente Planeta Tangerina e Pato Lógico), como identificadores da própria imagem

---

<sup>3</sup> A coleção é composta pelos volumes *Destino*, *Incómodo*, *Outono* e *Partida*.



e filosofia na editora, uma vez que as alterações introduzidas nestes elementos obrigatórios dos livros são imediatamente associadas, no primeiro caso, à editora e, no segundo, a uma coleção específica, como acontece com os vários volumes da série “Imagens que contam”, um conjunto de livros-álbum sem palavras. Analisada num outro ensaio (Ramos & Rodrigues, 2018), essa coleção distingue-se ainda pelo facto de todos os textos (que se reduzem apenas aos títulos e fichas técnicas) serem escritos usando a caligrafia do criador, que personaliza e individualiza todos os elementos dos livros, sem esquecer, obviamente, a reconfiguração do logótipo, o que leva a uma variação interessante deste elemento que costuma manter-se fixo a um conjunto de regras de uso.

Capas e contracapas podem ser facilmente utilizadas para estabelecer um diálogo intertextual com outras formas de arte, como o cinema, como ocorre com *O meu avô* (2014), de Catarina Sobral, onde as referências a *Mon Oncle*, de Jacques Tati, e *Modern Times*, de Charles Chaplin, são perfeitamente evidentes na capa e contracapa, respetivamente. Neste livro de imagens específico, cujas ilustrações ganharam o prémio da Feira do Livro Infantil de Bolonha em 2014, as referências intertextuais desempenham um papel crucial na narrativa, aludindo, entre outros, a artistas como Andy Warhol, Amadeo Souza Cardoso ou Édouard Manet. Até mesmo a técnica de ilustração usada é inspirada no trabalho de *design* gráfico dos anos 50 e 60, usando uma paleta de cores restrita e um tipo específico de impressão, o que estabelece um produtivo diálogo com o próprio livro, e com o conceito de tempo e de existência para os quais remete.

No caso da coleção “Cantos Redondos”, da editora Planeta Tangerina, vários elementos peritextuais passam a fazer parte das narrativas, como as capas, as guardas ou até mesmo a dobra central das páginas. Livros ilustrados como *Daqui ninguém passa*, de Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho (Planeta Tangerina, 2014), *Livro Clap*, de Madalena Matoso (Planeta Tangerina, 2014), ou *A bola amarela*, de Daniel Fehr e Bernardo Carvalho (Planeta Tangerina, 2017), são muito engenhosos em relação ao uso de tais elementos, desafiando os leitores a descobrirem e questionarem o seu relevo e o significado e as possibilidades de cariz metaficcional que ele traz consigo.

## 5. Proposta tipológica em torno do livro-álbum: hibridismo e contaminação

Mesmo que a maioria dos livros-álbum seja de teor narrativo, podendo contar uma história com ou sem texto, a existência de livros-álbum líricos ou poéticos (Neira Piñeiro, 2018; Silva & Selfa, 2017) e de livros-álbum sem essas marcas de narratividade, a que temos vindo a chamar de portefólio ou catálogo (Ramos, 2011), também é relevante. Os livros-álbum poéticos caracterizam-se pela ausência de uma narrativa clara, pois expressam, de forma lírica, sentimentos, emoções, estados de espírito ou visões pessoais e subjetivas do mundo ou de parte dele. Em alguns casos, o livro contém um único poema distribuído pelas suas páginas, como acontece com *O Mar* (Gatafunho, 2008), de Luísa Ducla Soares e Pedro Sousa Pereira, ou fornece uma reflexão mais introspetiva sobre a origem da existência, como em *Quando eu nasci* (Planeta Tangerina, 2007), ou sobre a sua finitude, como em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (Planeta Tangerina, 2011), ambos de Isabel Minhós Martins, com ilustrações de Madalena Matoso. Veja-se, ainda, o caso mais recente de *A Guerra* (Pato Lógico, 2018), resultante de uma parceria entre José Jorge Letria e André Letria, onde texto e imagem potenciam as leituras decorrentes das duas linguagens que se cruzam num livro que denuncia todas as guerras e as suas consequências e motivações, apelando, implicitamente, para uma cultura de paz. A transformação de letras de canções em livro-álbum também é uma opção viável, como aconteceu com o poema *O Primeiro Gomo da Tangerina* (Planeta Tangerina, 2010), de Sérgio Godinho, visual e graficamente recriado por Madalena Matoso, ou o poema *Imagem* (Planeta Tangerina, 2016), de Arnaldo Antunes, com ilustrações e *design* de Yara Kono.

O livro-álbum portefólio<sup>[4]</sup> é o resultado de uma estrutura não sequencial (mas coerente) e descritiva, uma vez que a organização do livro não é baseada numa lógica narrativa, mas na enumeração, no sentido de adição, da informação. O texto, mais ou menos isolado, não funciona com lógica cronológica ou causal, mas sim num processo de acumulação de informação. Nesse sentido, seria teoricamente possível adicionar mais informações e mais páginas, subtrair algumas ou alterar o lugar

<sup>4</sup> Em formato de lista, na proposta de Bastos (1999).

e a ordem das existentes no livro sem que o volume, como um todo, sofresse perdas ou mesmo transformações significativas. Esta categoria pode incluir tanto livros ilustrados muito fáceis de ler, como livros de imagens legendadas, ou propostas mais complexas, do ponto de vista dos requisitos de construção e leitura, onde o criador escapa à estrutura narrativa mais tradicional, preferindo compartilhar a responsabilidade de construir uma mensagem que não esteja totalmente explicitada com o leitor. Merecem destaque, nesta categoria, propostas como *Um livro para todos os dias* (Planeta Tangerina, 2004) ou *O mundo num segundo* (Planeta Tangerina, 2008), ambos de Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho, mas também, em certa medida, o já referido *O meu avô*, de Catarina Sobral (Orfeu Mini, 2014), por exemplo.

A dimensão híbrida e mutante destes livros-álbum, misturando géneros, linguagens e artes, dificulta a definição de uma classificação rígida e definitiva destas publicações. A variedade tipológica aqui enumerada brevemente também permite identificar diferentes “géneros” literários dentro deste formato, que nem sequer é específico ou exclusivamente usado no universo literário, estando presente de forma visível na não ficção, reforçando a ideia de que estamos perante uma categoria maior e mais ampla do que a de género quando falamos de livro-álbum.

Além disso, as principais características do formato do livro-álbum têm vindo a influenciar outros tipos de publicações para crianças (e mesmo adultos), e estão agora presentes em livros de não ficção, como o científico (*Lá fora*<sup>[5]</sup>, de Maria Ana Peixe Dias e Inês Teixeira do Rosário, com ilustrações de Bernardo Carvalho) ou histórico (*Atlas das viagens e dos exploradores*<sup>[6]</sup>, de Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho), mas também em livros de atividades (*Montanhas e Não é nada difícil*, de Madalena Matoso), por exemplo, criando várias novas subcategorias.

Abecedários como *ABZZZZ*, de Yara Kono (Planeta Tangerina, 2014), e *Hoje sinto-me*, de Madalena Moniz (Orfeu Mini, 2014), também exploram características narrativas e icónicas (Sanjuán, 2015) e peritextuais combinadas com a estrutura alfabética tradicional, criando

<sup>5</sup> (Planeta Tangerina, 2014). Obra distinguida na Feira do Livro de Bolonha na categoria Opera Prima em 2015.

<sup>6</sup> (Planeta Tangerina, 2018). Obra distinguida na Feira do Livro de Bolonha na categoria não ficção em 2019.

propostas que apresentam, igualmente, uma sugestão narrativa. Os textos da tradição oral também podem ser reinterpretados através do formato do livro-álbum, propondo novas abordagens literárias e visuais para histórias muito conhecidas. Exemplos como *Corre corre, cabacinha*, de Eva Mejuto e André Letria (OQO, 2006), ou mais recentemente *A rainha do norte*, de Joana Estrela (Planeta Tangerina, 2017), confirmam a relevância das ilustrações na adição de novos significados aos contos tradicionais, propondo a sua atualização e a sua sobrevivência em simultâneo. Os livros de poesia também incluem cada vez mais ilustrações e até mesmo uma composição que recorre à dupla página como um elemento unificador dos volumes, permitindo a criação de uma narrativa visual paralela que funciona como complemento ou comentário dos textos. A coleção<sup>[7]</sup> de livros de poesia sobre “coisas”, de João Pedro Mésseder e Rachel Caiano, é um bom exemplo do que pode ser a articulação e interação entre textos, ilustrações e peritextos na criação de artefactos originais de poesia, facilitando o processo de aproximação dos leitores mais jovens a géneros habitualmente tidos como mais exigentes.

Mesmo em outros géneros literários, onde a ilustração tradicionalmente não desempenha um papel crucial, como o texto dramático e os romances juvenis, por exemplo, a crescente importância da ilustração e do *design* gráfico estimulou o aparecimento de subgéneros como o “romance híbrido” (Tandoi, 2012; Ramos & Navas, 2015). Em Portugal, vários romances juvenis exploram as possibilidades da ilustração e do *design* gráfico como elementos relevantes das narrativas, contadas quer através dos textos, quer das imagens, de que *O caderno vermelho da rapariga karateca* (Planeta Tangerina, 2012) ou *Mary John* (Planeta Tangerina, 2016), ambos de Ana Pessoa e Bernardo Carvalho, ou *Irmão Lobo* (Planeta Tangerina, 2013), de Carla Maia de Almeida e António Jorge Gonçalves, são bons exemplos. Nestes casos, mesmo que o texto seja coerente e funcione isoladamente dos aspetos visuais e gráficos, as ilustrações podem acrescentar novos significados e até mesmo ajudar os leitores a entender alguns procedimentos narrativos, como a narração alternada, a analepse ou o monólogo interior.

---

<sup>7</sup> Composta pelos volumes *Pequeno livro das coisas* (2012); *Tudo é sempre outra coisa* (2014); e *Olhos tropeçando em nuvens e outras coisas* (2017), todos publicados na Editorial Caminho.

## 6. Considerações finais

Os livros-álbum combinam e fundem, num único suporte, várias linguagens artísticas, como a literatura, a ilustração e o *design*, e apresentam semelhanças com outros formatos de livros híbridos, como a banda-desenhada, a novela gráfica ou a manga japonesa, além de dialogarem igualmente com artes multimodais, como o teatro ou o cinema, pela sugestão de ação que resulta da leitura sequencial das imagens. Além da composição mista ou intermodal, os livros-álbum também compartilham a condição de formas não canônicas de arte, desafiando o sistema literário e as abordagens teóricas tradicionais, com impacto no processo de leitura, mas também no circuito de mediação, incluindo a tradução e a transferência para outras línguas e culturas, além da sua promoção.

No entanto, a definição do livro-álbum, e, por contaminação, da própria literatura infantil, exclusivamente através dos elementos materiais e da presença de ilustração traz alguns riscos, sublinhados, por exemplo, pela publicação de *The book with no pictures* (2014), de B. J. Novak, uma proposta irônica sobre os limites da relação entre texto e ilustrações. Outro aspecto que necessita de atenção e reflexão é a volatilidade dos subtipos do livro-álbum, na medida em que os críticos tendem a organizar e caracterizar os livros com base nas suas especificidades muito particulares, mas também a tendência de classificar todos os livros com muitas ilustrações como livros-álbum, independentemente do número total de páginas ou até mesmo da relevância das ilustrações que o integram em termos de construção do significado.

A crescente relevância das características peritextuais na literatura infantil contemporânea, especialmente no livro-álbum, percebido como um formato original e específico neste segmento, constitui uma tendência que também influenciou outras formas, incluindo livros para adultos (Ommundsen, 2014). A criação de livros-álbum está a tornar-se cada vez mais experimental, desafiando os limites criativos dos livros e descobrindo novas formas e formatos para contar histórias através de texto, ilustrações e suporte, mas também promovendo novas reflexões sobre o próprio formato do livro-álbum, usando dispositivos metaficcionais e combinando e cruzando outras manifestações artísticas e outros gêneros literários.

## Referências

### Livros referidos

- Almeida, Carla Maia de (2013). *Irmão lobo*. Carcavelos: Planeta Tangerina (il. António Jorge Gonçalves).
- Antunes, Arnaldo & Kono, Yara (2016). *Imagem*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- Dias, Maria Ana Peixe & Rosário, Inês Teixeira do (2014). *Lá fora – guia para descobrir a natureza*. Carcavelos: Planeta Tangerina (il. Bernardo Carvalho).
- Estrela, Joana (2017). *A rainha do norte*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- Estúdio Lógos (2017). *L de livro*. São Paulo: Companhia das Letrinhas.
- Fehr, Daniel & Carvalho, Bernardo (2017). *A bola amarela*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- Giuliani, Emma & L'Atelier Saje (2014). *Quatre saisons au Japon*. Paris: Paris Musées.
- Godinho, Sérgio & Matoso, Madalena (2010). *O primeiro gomo da tangerina*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- Kono, Yara (2014). *ABZZZZ....* Carcavelos: Planeta Tangerina.
- L'Atelier Saje (2017). *Oncle Teddy*. Paris: Marcel & Joachim.
- \_\_\_\_ (2017). *Oncle Teddy: cache-cache*. Paris: Marcel & Joachim.
- Letria, André (2011). *Destino*. Lisboa: Pato Lógico.
- \_\_\_\_ (2011). *Incómodo*. Lisboa: Pato Lógico.
- \_\_\_\_ (2015). *Outono*. Lisboa: Pato Lógico.
- \_\_\_\_ (2015). *Partida*. Lisboa: Pato Lógico.
- Letria, José Jorge & Letria, André (2018). *A guerra*. Lisboa: Pato Lógico.
- Martins, Isabel Minhós (2004). *Um livro para todos os dias*. São Pedro do Estoril: Planeta Tangerina (il. Bernardo Carvalho).
- \_\_\_\_ (2008). *O mundo num segundo*. Oeiras: Planeta Tangerina (il. Bernardo Carvalho).
- Martins, Isabel Minhós & Carvalho, Bernardo (2014). *Daqui ninguém passa*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- \_\_\_\_ (2018). *Atlas das viagens e dos exploradores*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- Martins, Isabel Minhós & Matoso, Madalena (2007). *Quando eu nasci*. Oeiras: Planeta Tangerina.
- \_\_\_\_ (2014). *Para onde vamos quando desaparecemos*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- Matoso, Madalena (2011). *Todos fazemos tudo*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- \_\_\_\_ (2014). *Livro Clap*. Carcavelos: Planeta Tangerina.

- \_\_\_\_\_ (2015). *Montanhas*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Não é nada difícil – o livro dos labirintos*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- Mejuto, Eva (2006). *Corre corre, cabacinha*. Pontevedra: OQO (il. André Letria).
- Mésseder, João Pedro (2012). *Pequeno livro das coisas*. Alfragide: Caminho (il. Rachel Caiano).
- \_\_\_\_\_ (2014). *Tudo é sempre outra coisa*. Alfragide: Caminho (il. Rachel Caiano).
- \_\_\_\_\_ (2017). *Olhos tropeçando em nuvens e outras coisas*. Alfragide: Caminho (il. Rachel Caiano).
- Moniz, Madalena (2014). *Hoje sinto-me... de A a Z*. Lisboa: Orfeu Mini.
- Novak, B. J. (2014). *The book with no pictures*. New York: Dial Book for Young Readers (Penguin Group).
- Pessoa, Ana (2012). *O caderno vermelho da rapariga karateca*. Carcavelos: Planeta Tangerina (il. Bernardo Carvalho).
- \_\_\_\_\_ (2016). *Mary John*. Carcavelos: Planeta Tangerina (il. Bernardo Carvalho).
- Soares, Luísa Ducla (2008). *O mar*. Lisboa: Gatafunho (il. Pedro Sousa Pereira).
- Sobral, Catarina (2014). *O meu avô*. Lisboa: Orfeu Mini.
- Sendak, Maurice (2009). *Onde vivem os monstros*. Matosinhos: Kalandraka.
- Ungerer, Tomi (2007). *Os três bandidos*. Lisboa: Kalandraka.
- Vavoute & L'Atelier Saje (2016). *Les robes de la reine*. Paris: Marcel & Joachim.

## Estudos

- Allan, Cherie (2012). *Playing with picturebooks: postmodernism and the postmodernesque*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Arizpe, Evelyn (2004). *Lectura De Imagenes. Los Ninos Interpretan Textos (Interpreting Children's Art)*. Mexico: Fondo de Cultura Economica.
- Bastos, Glória (1999). *Literatura Infantil e Juvenil*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Beckett, Sandra (2012). *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. London: Routledge.
- Bellorín, Brenda (ed.) (2005). *El Libro Álbum – invención y evolución de un género para niños*. 2.ª edição. Caracas: Banco del Libro.
- Boulaire, Cécile (2018). *Lire et choisir ses albums, petit manuel à l'usage des grandes personnes*. Paris: Didier Jeunesse.
- Colomer, Teresa, Kümmerling-Meibauer, Bettina & Silva-Díaz, Cecilia (ed.) (2010). *New directions in picturebook research*. New York: Routledge.

- Consejo Pano, Elena (2011). Peritextos del siglo XXI. Las guardas en el discurso literario infantil. *Ocnos – Revista de Estudos sobre Lectura*, 7, 111-122.
- Díaz Armas, Jesús (2003). Estratégias de desbordamiento en la ilustración de libros infantiles. In Fernanda L. Viana et al. (ed.), *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração – Investigação e Prática Docente* (pp. 171-180). Braga: Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho.
- \_\_\_\_\_ (2006). El contrato de lectura en el álbum: paratextos y desbordamiento narrativo. *Primeras Noticias*, 222, 33-40.
- Druker, Elina & Kümmerling-Meibauer, Bettina (2015). *Children's Literature and the Avant-Garde (Children's Literature, Culture, and Cognition)*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Duran, Teresa & Bosch, Emma (2011). Before and After the Picturebook Frame: a typology of endpapers. *New Review of Children's Literature and Librarianship*, 17(2), 122-143.
- Evans, Janet (ed.) (2015). *Challenging and controversial picturebooks: creative and critical responses to visual texts*. New York: Routledge.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Gomes, José António (1998). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*. Lisboa: Ministério da Cultura/IPLB.
- \_\_\_\_\_ (2003). O conto em forma(to) de álbum: primeiras aproximações. *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e Juventude]*, 12, 3-6.
- Higonnet, Margaret R. (1990). The playground of the peritexts. *Children's Literature Association Quarterly*, 15(2), 47-49.
- Hunt, Peter (2001). *Children's Literature*. Oxford: Blackwell.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2015). From baby books to picturebooks for adults: European picturebooks in the new millennium. *Word & Image*, 31(3), 249-264.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (ed.) (2014). *Picturebooks. Representation and Narration*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2018). *The Routledge companion to picturebooks*. London / New York: Routledge.
- Le Manchec, Claude (1999). *L'album, une initiation à l'art du récit*. Paris: L'École des loisirs.
- Lewis, David (2001). *Picturing Text: The Contemporary Children's Picturebook*. New York: Routledge Falmer.
- Linden, Sophie Van der (2006). *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay: Atelier du poisson soluble.



- \_\_\_\_\_. (2013). *Album[s]*. Paris: Éditions De Facto.
- Martinez, Miriam, Stier, Catherine & Falcon, Lori (2016). Judging a Book by Its Cover: An Investigation of Peritextual Features in Caldecott Award Books. *Children's Literature in Education*, 47(3), 225-241.
- Mattos, Margareth S. (2016). *As cintas e seus contratos de comunicação: envolvendo livro e público leitor*. <[https://www.researchgate.net/publication/306460487\\_AS\\_CINTAS\\_E\\_SEUS\\_CONTRATOS\\_DE\\_COMUNICACAO\\_ENVOLVENDO\\_LIVRO\\_E\\_PUBLICO\\_LEITOR](https://www.researchgate.net/publication/306460487_AS_CINTAS_E_SEUS_CONTRATOS_DE_COMUNICACAO_ENVOLVENDO_LIVRO_E_PUBLICO_LEITOR)>. (consultado em 23 de outubro 2018).
- Mattos, Margareth S., Ribeiro, Patrícia F. N. & Vianna, Sabrina (2016). Capas e contracapas de livros ilustrados: espaços privilegiados de estratégias discursivas. *CADERNOS de Letras da UFF Dossiê: A crise da leitura e a formação do leitor*, 52, 349-372.
- Mayor, Gabriela S. (2016). As folhas de rosto nos livros ilustrados de literatura infantojuvenil: uma proposta tipológica. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 25, 335-352.
- Moya, Arsenio Jesús (2014). *A multimodal analysis of picture book for children: a systemic approach*. Sheffield: Equinox.
- Neira-Piñeiro, Maria del Rosario (2018). Posibilidades de secuenciación de las imágenes en el álbum ilustrado lírico. *Ocnos – Revista de Estudos sobre Lectura*, 17(1), 55-67.
- Nikolajeva, Maria & Scott, Carole (2001). *How Picturebooks Work*. New York: Garland Publishing.
- Nodelman, Perry (1988). *Words about Pictures*. Athens: University of Georgia Press.
- Ommundsen, Åse Marie (2014). Picturebooks for Adults. In Bettina Kümmerling-Meibauer (ed.), *Picturebooks. Representation and Narration* (pp. 35-54). New York: Routledge.
- Ramos, Ana Margarida (2006). A ilustração para além das ilustrações – a leitura do livro infantil como um todo. In *Educação e Leitura – Atas do Seminário* (pp. 55-67). Esposende: Câmara Municipal de Esposende / Biblioteca Municipal Manuel de Boaventura.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Livros de Palmo e Meio – Reflexões sobre Literatura para a Infância*. Lisboa: Caminho.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Literatura para a infância e ilustração: leituras em diálogo*. Porto: Tropelias & Companhia.
- \_\_\_\_\_. (2011). Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo. In Blanca-Ana Roig Rechou, Isabel Soto López & Marta Neira Rodríguez (Coord.), *O Álbum na Literatura Infantil e Xuvenil (2000-2010)* (pp. 13-40). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

- \_\_\_\_\_. (2014). Ilustrar poesia para a infância: entre as rimas cromáticas e as metáforas visuais. *Ocnos – Revista de Estudos sobre Lectura*, 11, 113-130.
- \_\_\_\_\_. (2016). On the liminality of the picturebook: the case of mix-and-match books. *History of Education & Children's Literature*, XI(1), 205-213.
- \_\_\_\_\_. (2017). Segredos escondidos à vista de todos: implicações para a leitura dos códigos de barras nos livros infantis. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 27(2), 15-33.
- \_\_\_\_\_. (2019). Desplegar lecturas: un panorama de la edición de libros-acordeón en Portugal. In Rosa Taberero (Ed.), *El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso* (pp. 27-44). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Ramos, Ana Margarida & Mattos, Margareth (2018). Revestir el libro de significados: un análisis de las sobrecubiertas en la literatura infantil y juvenil. *Ocnos – Revista de Estudos sobre Lectura*, 17(2), 33-45.
- Ramos, Ana Margarida & Navas, Diana (2015). Percursos da narrativa híbrida em língua portuguesa: um estudo comparado. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, 14, 70-89.
- Ramos, Ana Margarida & Rodrigues, Carina (2018). Quando as imagens substituem as palavras: a coleção “Imagens que contam”, da Pato Lógico. *Perspectiva*, 36(1), 35-56.
- Rocha, Natércia (2001). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal* (nova edição actualizada até ao ano 2000). Lisboa: Caminho.
- Rodrigues, Carina (2013). *Palavras e imagens de mãos dadas. A arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar*. Tese de Doutoramento em Literatura. Aveiro: Universidade de Aveiro, Aveiro. Disponível em <http://hdl.handle.net/10773/10586>.
- Sanjuán, Marta (2015). Los abecedarios ilustrados como “artefactos” estéticos y literarios: aproximación a su poética. *Ocnos – Revista de Estudos sobre Lectura*, 14, 42-64.
- Silva, Sara Reis da (2010). Quando as palavras e as ilustrações andam de mãos dadas: aspectos do álbum narrativo para a infância. In *Encontros e Reencontros. Estudos sobre Literatura Infantil e Juvenil* (pp. 331-342). Porto: Tropelias & Companhia.
- \_\_\_\_\_. (2011). A presença dos álbuns narrativos na literatura portuguesa para a infância: primeiras manifestações. In *Entre Textos. Perspectivas sobre a literatura para a infância e juventude* (pp. 221-237). Porto: Tropelias & Companhia.
- Silva, Sara Reis da & Selfa Sastre, Moisés (2017). O álbum poético em português e em espanhol: sinergia estética entre palavras e ilustrações. *Revista Brasileira de Educação*, 22(71), 1-24.

- Sipe, Lawrence R. (2001). Picturebooks as aesthetic objects. *Literacy, Teaching and Learning*, 6(1), 23-42.
- Sipe, Lawrence R. & McGuire, Caroline E. (2006). Picturebook Endpapers: Resources for Literary and Aesthetic Interpretation. *Children's Literature in Education*, 37, 291-304.
- Sipe, Lawrence R. & Pantaleo, Sylvia (ed.) (2008). *Postmodern picturebooks: play, parody and self-referentiality*. New York: Routledge.
- Staton, Joseph (2005). *The important books: children's picture books as art and literature*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Tandoi, Eve (2012). Picturebooks, Novels and Hybrid Novels. Apresentação oral na Conference "Text, Image, Ideology: Picturebooks as Meeting Places". Stockholm: Stockholm University [texto gentilmente cedido pela autora].

## XIII. Da canção ao livro-álbum: entre géneros e públicos-alvo\*

*Inês Costa\*\**

### Introdução

Música e literatura andam, não raras vezes, de mãos dadas, seja porque um poema nasce entre os acordes de uma melodia, resultando daí uma canção, seja porque muitos poemas apresentam características estilístico-formais que fazem com que, lidos em voz alta, se assemelhem a uma composição musical, podendo até, mais tarde, inspirar artistas a recriá-los em canções. Tão ou mais comum é o diálogo interartístico que ocorre entre ilustração e literatura, em alguns casos com as duas artes a trabalharem em conjunto para criar um produto cujo resultado é muito superior à soma das partes (Sipe, 2012). Nas últimas décadas, a este último par aliou-se uma outra forma de arte, o *design*, numa tríade capaz de transformar o livro num objeto em que forma e conteúdo contribuem para a expressão artística.

A literatura infantojuvenil tem aproveitado as potencialidades destas simbioses e sinergias — são conhecidas as que resultam da união da música e da literatura quando se trata de destinatários infantis, seja para a aquisição de noções musicais ou de vocabulário, seja para o desenvolvimento de competências linguísticas ou incremento da literacia (Calogero, 2002; Jalongo & Bromley, 1984; Barclay, 2010; Eppink, 2009) — mas, sobretudo, tem tido um papel importante na criação e exploração de novas tipologias que partem de estreitas colaborações interartísticas, como é o caso do livro-álbum (Roig Rechou, Soto López, & Neira Rodriguez, 2010). O cancionero

---

\* Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da bolsa de doutoramento com a referência SFRH/BD/136143/2018..

\*\* Centro de Línguas, Literaturas e Culturas / Universidade de Aveiro.

infantil, fruto de diversas combinações, é um reflexo desta relação próxima entre literatura e música, não faltando exemplos de poemas infantis (ou não) que foram posteriormente musicados (vd. Gomes, 2017) ou de canções que procuraram desde o início um destinatário preferencialmente infantil, muitas vezes recorrendo a temas e estruturas fónico-rítmicas que vão ao encontro das preferências das crianças, e que foram depois fixadas em livros (sobre estas, refira-se o trabalho de levantamento de Sara Reis da Silva [2010] de várias propostas de cancionheiros infantis). A profusão de livros infantis ilustrados cuja componente textual é também musicada, podendo o mesmo volume conter mais do que uma canção, levou Linda Leonard Lamme (1979) a defender a atribuição de um género próprio para os assim denominados “song picture books”, resultando estes, deste modo, de um processo artístico que faz dialogar literatura, música, ilustração e *design*.

Neste capítulo, debruçamo-nos sobre um tipo muito específico de *song picture book*, aquele cuja componente textual foi musicada tendo em vista um público adulto, mas que deu origem a um produto editorial potencialmente destinado ao público infantil. Ou seja, ao partir da proposta de apresentar um exemplo de transgenericidade e de analisar o hibridismo resultante da junção das quatro artes acima referidas, procuramos também questionar o modo como essa transgenericidade e hibridismo se revelam capazes de alterar ou ampliar o destinatário provável do produto artístico.

A estratégia de transformar canções do repertório dos adultos em livros ilustrados para crianças não configura uma novidade editorial — veja-se, sobretudo no mercado anglófono, as adaptações de clássicos como “What a Wonderful World”, interpretado por Louis Armstrong (em livro, *What a Wonderful World* [2014]); de músicas de membros dos Beatles (*Imagine*, 2017 [publicado em Portugal, em 2018, numa edição bilingue]; *Octopus’s Garden*, 2014); de Bob Marley (*One Love*, 2011) e Bob Dylan (*Forever Young*, 2008); ou, mais recentemente, de Pharrell Williams (*Happy!*, 2016). Esta opção editorial é, no entanto, relativamente invulgar em Portugal (ainda que seja comum fixar em livro composições de tradição popular, facilmente reconhecidas por todos — crianças e adultos —, que, ao desafiarrem o conceito de público-alvo, acabam por sair do âmbito desta reflexão). Neste capítulo, propomo-nos, então, analisar três publicações que seguem o referido registo: *O Primeiro Gomo da Tangerina* (2010), com texto de

Sérgio Godinho e ilustrações de Madalena Matoso, e *Imagem* (2016), com texto de Arnaldo Antunes e ilustrações de Yara Kono, ambas publicadas pela editora Planeta Tangerina; e *A Banda* (2017), um livro com texto de autoria de Chico Buarque e ilustrado por Nádia e Tiago Albuquerque, publicado numa coleção da editora Alfaguara dirigida por Afonso Cruz. Pese embora fora do *corpus* deste estudo — o que se justifica pela antiguidade e menor expressão editorial —, refira-se que também a editora Quasi publicou, em tempos, numa coleção infantil, dois livros que recuperam dois temas muito conhecidos da música popular brasileira: “Leãozinho”, de Caetano Veloso (em livro, *O Leãozinho* [2007], ilustrado por Gabriela Sotto Mayor) e *O Poeta Aprendiz* (2007), de Vinicius de Moraes (com ilustrações de Adriana Calcanhotto). São, ainda assim, poucos exemplos, dado o sucesso que este tipo de publicação granjeia em outros países.

Para compreender como ocorre a transgenericidade — que, neste caso, é também uma transmedialidade, no sentido em que trata igualmente da passagem de um meio de registo (canção) para outro (livro-álbum) —, analisar-se-á o contributo das ilustrações e do *design* para um novo entendimento do poema-canção. Paralelamente, e porque, como referido, esta transgenericidade específica levanta questões acerca da presunção de mudança de destinatário, procurar-se-á averiguar que implicações têm as características temáticas das obras e as estratégias visuais e artísticas empregadas na mudança ou alargamento de destinatário preferencial.

### **Livros que se ouvem: O Primeiro Gomo da Tangerina (2010)**

Ao longo da sua carreira como autor e compositor, Sérgio Godinho aproximou-se, em vários momentos, da produção destinada às crianças. É disso exemplo a banda sonora da série infantil “Os amigos do Gaspar” ou a participação em projetos como “A Casa do Silêncio”, sem esquecer, claro, a sua produção literária infantil, nomeadamente com as obras *A Caixa* (1978) e *O Pequeno Livro dos Medos* (1991). A canção “O Primeiro Gomo da Tangerina” foi, no entanto, integrada num álbum de destinatário preferencialmente adulto, intitulado *Tinta Permanente* e publicado em 1993.



**Figura 1** – Capas do livro *O Primeiro Gomo da Tangerina* (esquerda) e do álbum musical *Tinta Permanente* (direita)

O poema-canção começa por narrar o episódio da primeira vez que uma criança prova uma tangerina, perante a assistência atenta de familiares, vizinhos e comunidade próxima, que a veem descobrir e estranhar novos cheiros, sabores e texturas. Ainda que o foco da narrativa seja uma criança — fazendo dela protagonista — e as primeiras experiências associadas à infância, presume-se que o narrador seja um adulto: “Sumo na vida é o que eu te desejo, rumo na vida, um beijo”, uma suposição reforçada pela voz de Sérgio Godinho.

O livro nasce em 2010 com o selo de uma editora que se dedica exclusivamente à publicação para crianças e jovens (embora não rejeite que os seus livros sejam lidos por adultos), o que é já um fator determinante para o redirecionamento do público-alvo. A representação de uma menina na capa (Fig. 1), bem como a palavra “primeiro”, no título, que instintivamente remete para a infância, enquanto período de estreias, ajudam a reforçar este destinatário preferencial.

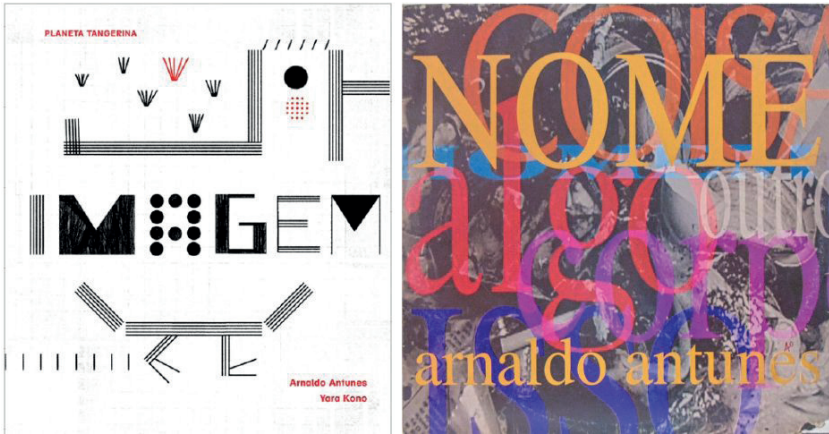
As ilustrações de Madalena Matoso têm, ainda assim, um papel importante na mudança de recetor preferencial ao enfatizarem a representação da infância, acrescentando ao episódio da tangerina outros, como um banho numa bacia, passeios de bicicleta ou mergulhos no mar. Parecem, igualmente, atenuar versos mais pungentes como “quem mata e morre

nunca percorre os caminhos do que há de melhor nesse sumo”, sobretudo pela utilização de perspectivas abertas, panorâmicas, que criam uma dupla página repleta de informação e que sustentam a atenção do leitor nos elementos visuais. Madalena Matoso intensifica também um contexto familiar, próximo, feliz e presente, quer pela representação das personagens, quer pelo recurso frequente à colagem de fotografias de retratos de família. A ilustradora serve-se de um círculo laranja — que tanto simboliza uma tangerina ou o sol, como o rubor nas faces das personagens — para reforçar a coesão da obra, utilizando uma estratégia visual que se assemelha ao uso recorrente dos termos “sumo”, “gomo” ou “tangerina”, na componente textual, com o objetivo de remeter insistentemente para a ideia do entusiasmo da infância e das primeiras experiências. O crescimento da protagonista, inscrito no poema como um futuro implícito — e que se deseja que seja um prolongamento de uma infância de certo modo idealizada —, é concretizado no livro com o aproveitamento do virar de página, que culmina na representação de uma jovem mulher a despedir-se junto ao comboio que, metaforicamente, a levará a novas experiências de vida.

### **Livros que se ouvem: *Imagem* (2016)**

O poema “Imagem”, de Arnaldo Antunes, foi primeiramente publicado na obra *Tudos* (1990). Focando-se neste estudo, em parte, na questão da (re)definição do público-alvo da produção artística, torna-se relevante referir que *Tudos* (1990) é incluído, na página oficial da editora brasileira Iluminuras, na categoria “Poesia Brasileira”, enquanto outros livros do autor estão também integrados na categoria “Infantojuvenil”. Em 1993, o poema foi musicado por Péricles Cavalcanti e integrou o projeto artístico e experimental *Nome* (1993), composto por CD, vídeo e livro (Fig. 2). É para esse formato multimédia (música e *videoclip*) que os peritextos da editora Planeta Tangerina remetem o leitor através de um *QR code*, justificando, assim, a integração deste poema-canção no *corpus* de análise.





**Figura 2** – Capas do livro *Imagem* (esquerda) e do CD do projeto artístico *Nome* (direita)

Na versão musicada, a atenção do ouvinte dirige-se para as palavras sinónimas de ver (e.g. “contempla”, “mira”, “enxerga”, “observa”, “avista”), muito pelo seu posicionamento na composição, que implica uma ligeira pausa logo após serem pronunciadas; ainda assim, são as palavras “olho” e “olha” que sobressaem ao ouvir a música até ao fim, não só por serem várias vezes repetidas, mas porque, na produção multimédia, um olho tende a aparecer no ecrã, a espaços, acompanhando visualmente a componente auditiva. Este destaque é igualmente reforçado pelo enigma criado no *videoclip* através da presença contínua de uma placa sinalizadora onde se lê “\_OHL” (sendo \_ um espaço em branco), que, no final, se transforma e passa a representar OLHO e OLHA, mostrando ao ouvinte/espectador que, afinal, não havia estado suficientemente atento, pois falhou em observar e desvendar o que estava diante dos seus olhos. Este final cria o desejo de ouvir e ver novamente a música-*videoclip* por forma a compensar o que poderá ter sido perdido na primeira experiência. O título “Imagem” ganha, deste modo, novos significados. Nesta linha, e atendendo às características que são geralmente associadas ao destinatário infantil, não encontramos nenhum fator que possa aproximar esta composição desse mesmo público.

São, de facto, as ilustrações de Yara Kono que recriam o poema usando estratégias que o redirecionam para o público infantil, não deixando,

contudo, de atrair adultos através de referências a universos por eles partilhados, como o clássico cinematográfico *Le Voyage dans la Lune* (1902), de Georges Méliès — também Madalena Matoso refere que em *O Primeiro Gomo da Tangerina* recorreu a uma intertextualidade com o romance *Estrela Errante* (2008), de J. M. G. Le Clézio<sup>[1]</sup>. Se, por um lado, as capas, onde predominam o branco e o preto (Fig. 2), não são tão chamativas como é usual em livros infantis (um risco recorrentemente assumido pela Planeta Tangerina), por outro, a referência ao mundo animal, com a representação de uma galinha (que não está de todo no poema), aproxima o álbum das temáticas recorrentes para a infância. Este universo tem continuidade na primeira dupla página, com a representação gráfica da palavra “ovo” e novamente uma galinha, bem como em outras, com a representação de cães, pássaros ou até cobras. A isto acresce a ilustração de uma criança a ler um livro (pela capa, lerá *Imagem?*), reforçando a aproximação ao público infantil por se ver representado. Ademais, a estrutura do livro, muito devido ao próprio poema, faz com que este se assemelhe a um livro de conceitos, um género muito usado com pré-leitores por possibilitar a associação de palavras a significados (Kümmerling-Meibauer & Meibauer, 2018). Independentemente do recetor potencial, a complexidade das ilustrações faz com que o livro viva muito para além do poema, ao recorrer a grafismos que geram dinâmicas de aproximação/afastamento, criam jogos de contrastes luz/sombra ou de pontos de vista opostos e promovem o desvendar de enigmas mediante o ato de virar a página.

### **Livros que se ouvem: *A Banda* (2017)**

*A Banda* (2017) é o primeiro livro de uma coleção com o nome e a curadoria de Afonso Cruz que pretende, de acordo com o *press release* da editora, “dar a conhecer ao público português alguns dos textos que mais inspiraram o autor — textos para todas as idades, com múltiplas leituras e de confessa poesia —, ilustrados por artistas portugueses”. Apesar da aspiração a um conjunto alargado de leitores, a página oficial do grupo editorial indica que

<sup>1</sup> cf. <https://criacria.com/2011/11/29/madalena-matoso-ilustradora-convidada-outono-2011-semana-11/>

o livro se destina a leitores com mais de quatro anos. Também nas livrarias portuguesas físicas e *online*, o livro é inserido na categoria infantil.

O poema, da autoria de Chico Buarque, remete para a passagem de uma banda pelas ruas de uma cidade, fazendo com que os habitantes suspendam as suas atividades e dores e venham assistir ao espetáculo. A banda materializa a distração momentânea, fazendo com que “a moça triste” sorria, “a rosa triste” se abra ou a “gente sofrida” se despeça “da dor”. No final, “depois que a banda passou”, “tudo tomou seu lugar”. As ilustrações, de Nádía e Tiago Albuquerque, intensificam a melancolia que o texto contém (embora mais subtilmente) e a própria banda pouco se assemelha à “marcha alegre” mencionada no poema. Ainda que as cores quentes predominem na capa e folha de rosto, fazendo uma apresentação da banda que sugere uma ambiência alegre e festiva, estas dão lugar às cores frias e a um ambiente soturno na primeira página do álbum. Os músicos incorporam, inclusive, estas tonalidades mais frias ao entrar e sair de cena. De facto, as páginas do livro e o virar de página fazem as vezes de um palco que a banda atravessa, da esquerda para a direita. A expressão facial dos músicos, os uniformes e a disposição ordeira, bem como a utilização de formas mais angulares (por oposição às arredondadas em outras personagens), sugerem uma circunspeção que não parece coadunar-se com quem canta “coisas de amor”.

As micronarrativas contidas em alguns versos do poema refletem-se na ilustração, ainda que esta acrescente novas personagens e episódios, para além de uma ideia de passagem do tempo que se estende não pelos minutos de duração de algumas canções mas pelas quatro estações do ano. Numa noite escura e nevosa, o leitor começa por centrar a sua atenção numa jovem mulher a ler num banco de exterior, num rapaz debruçado num parapeito (à partida, enamorados) e num gato preto em cima de um telhado. Estas personagens manter-se-ão nos mesmos lugares — o gato, porém, deambulará pelos telhados e árvores —, acompanhando a chegada da banda e das restantes personagens que são apresentadas, uma a uma, a cada nova dupla página. Assim, de inverno a inverno — com a mudança de estação implícita em pormenores como a mudança de cores, a ilustração de uma andorinha, as folhas nas árvores e no chão ou a altura da neve —, e sempre com a mesma perspetiva do mesmo bairro da cidade, a vida de cada habitante é revelada enquanto a banda desfila pela rua.

Ao contrário dos exemplos analisados anteriormente, as ilustrações de Nácia e Tiago Albuquerque não introduzem elementos que, de forma evidente, direcionem ou aproximem o livro de um segmento de leitores infantojuvenis. O ambiente sombrio e disfórico, promovido sobretudo pelas tonalidades nas primeiras e últimas páginas e pela imobilidade das personagens e ausência de traços faciais, junta-se a alguns episódios catastróficos como um incêndio, que acaba com uma pessoa inanimada e a chegada dos bombeiros e equipa de socorro médico, e um raio que atinge uma árvore e parece provocar a morte do “velho fraco [que] se esqueceu do cansaço”. Um grupo de crianças compõe o lote de personagens — tal como no texto “E a meninada toda se assanhou” — e são, aliás, as suas brincadeiras que originam o incêndio, o que as deixa, conforme a interpretação, pesarosas ou de castigo. Mais tarde, estas voltam a aparecer, erigindo um boneco de neve que enfeitam com os óculos e a bengala do idoso entretanto desaparecido. As crianças são, a par do gato preto, as únicas personagens que parecem alheias à passagem da banda, esta não interfere com as suas atividades e estado de espírito: o gato permanece independente e aventureiro; as crianças continuam a brincar até serem postas de castigo. É plausível extrapolar que estas personagens não são afetadas pela passagem da banda porque o seu estado de espírito inicial era diferente do das restantes personagens, “cada qual no seu canto / Em cada canto uma dor”.

Ainda que as crianças tenham um papel importante no desenrolar da ação — embora não necessariamente heroico —, as personagens que mais se destacam parecem ser a mulher que lê, sentada no banco exterior, e o gato preto. Para isso contribui o facto de se manterem presentes do início ao fim, bem como o próprio posicionamento, que as faz sobressair: o gato deambula pelas duplas páginas, tornando-se para o leitor um desafio encontrá-lo; a rapariga ocupa uma zona central na página nobre do livro, a da direita. Esta pausa o livro quando a banda começa a tocar mas volta a pegar nele na última página, quando todo o movimento e alarido cessam, e o gato vem deitar-se junto a ela. Assim, a eventual identificação é sentida, sobretudo, pelos leitores jovens e adultos (e não pelas crianças, como nos exemplos anteriores), que procuram um lugar recatado para ler e que a essa atividade regressam depois da euforia; o lugar a que regressam não é, afinal, o da dor, mas o dos prazeres e recolhimento da leitura.

## Considerações finais

Nos três casos analisados neste estudo, o redirecionamento do público-alvo dos poemas deveu-se, sobretudo, às opções e circunstâncias editoriais. Nos primeiros, a publicação numa casa editorial especializada em livros infantojuvenis contribuiu decisivamente para essa aparente mudança; no último, a editora acabou por forçar o posicionamento ao sugerir a inclusão do livro na categoria infantojuvenil, ainda que manifestasse a intenção de a coleção poder chegar a públicos de todas as idades — o que, como referido, é também uma política implícita em todas as publicações da editora Planeta Tangerina. Se, nos primeiros dois casos, encontramos marcas nas ilustrações que favorecem o redirecionamento, com a escolha de motivos e representações próprias do imaginário infantil, em *A Banda* (2017) essas marcas não foram identificadas. Pelo contrário, acentuou-se uma lugubridade e humor negro que não existem necessariamente no poema-canção. Não se deseja de modo algum defender que essas opções devem dissociar-se de um potencial destinatário infantil, mas é razoável considerar que, tradicionalmente, não favorecem essa aproximação. Nesse sentido, pelo menos no caso de *A Banda* (2017), parece ser somente o facto de se tratar de um livro ilustrado que faz com que a casa editorial considere mais adequado direcioná-lo para o público infantil, sem que haja no conteúdo algo que o justifique. Assim, tal como a hipótese sugeria, é possível que a transgenericidade promova uma mudança percetual do destinatário que talvez se mostre desajustada quando analisamos o objeto e o seu conteúdo. Ou seja, se, por um lado, o novo formato se enquadra perfeitamente no que é considerado, nos dias de hoje, literatura infanto-juvenil, por outro, não há nada que contradiga que não é, simultaneamente, literatura para adultos. De facto, as fronteiras entre públicos são cada vez menos estanques, com a presença simultânea de elementos que atraem tanto crianças como adultos, ainda que cada um usufrua da experiência literária e artística de um modo diferente, de acordo com a sua bagagem literária, social e cultural (o que, aliás, sempre se aplicou à literatura em geral). Se na música essas fronteiras sempre foram difusas<sup>[2]</sup>, por esta estar ao alcance de todos em

<sup>2</sup> Sérgio Godinho, por exemplo, refere que “O Primeiro Gomo da Tangerina” nasceu como uma dedicatória para os seus três filhos (<https://www.youtube.com/watch?v=0P0zKSf4mOY>).

espaços partilhados, como carros, cafés, restaurantes, nos livros torna-se uma realidade cada vez mais recorrente, muito pela opção dos autores dos livros infantis de incluírem referências do universo adulto, mas também pela própria aposta editorial em temáticas e composições abrangentes e menos óbvias. Trata-se, por um lado, de oferecer às crianças formas e conteúdos exigentes e desafiantes e, por outro, de intimar os adultos a desenvolverem uma literacia visual que lhes permita explorar novas potencialidades artísticas.

No *corpus* apresentado, é pertinente sublinhar a particularidade de todos os autores da componente textual — Sérgio Godinho, Arnaldo Antunes e Chico Buarque — terem produção que se destina tanto a adultos como a crianças, sugerindo, talvez, uma sensibilidade e um modo de encarar o leitor que transcende a sua idade. Parece, igualmente, interessante refletir sobre o facto de este tipo de *song picture book* ser tão pouco explorado em Portugal, comparando com a profusão em outros países. Conhecidas as suas potencialidades, esta opção editorial em Portugal não deixa de constituir um certo experimentalismo, uma aposta arriscada num mercado que não se encontra, ainda, familiarizado com o género. Nesse sentido, se, por um lado, a editora Planeta Tangerina já nos habituou a formatos e conceitos experimentais, não deixa de ser curioso que seja Afonso Cruz — músico, ilustrador e escritor, tanto de literatura para adultos como de literatura para crianças e jovens — a trazer esta ideia para uma editora comercial e generalista, tal como Adriana Calcanhotto — também música, compositora e com alguns trabalhos de ilustração — já o houvera feito na “Série da Adriana”, pertencente à coleção “Biblioteca Tempo dos Mais Novos”, da Quasi Editora, nos casos de *O Leãozinho* (2007) e *O Poeta Aprendiz* (2007), referidos anteriormente.

---

Também em 2012, numa entrevista à revista *Visão Júnior* (<http://visao.sapo.pt/visaojunior/iniciativasescolas/conhecoumescritor/o-brilhozinho-nos-olhos-do-sergio-godinho=f649151>), ao ser questionado sobre o poema ou canção de sua autoria que dedicava às crianças portuguesas, indica “O Primeiro Gomo da Tangerina”. Assim, apesar de incluir o tema no álbum *Tinta Permanente*, o próprio autor rebate a intenção de dirigi-lo somente ao público adulto.

## Referências

### Bibliografia ativa

- Antunes, Arnaldo & Kono, Yara (2016). *Imagem*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- Buarque, Chico (2017). *A Banda*. Lisboa: Alfaguara.
- Godinho, Sérgio & Matoso, Madalena (2010). *O Primeiro Gomo da Tangerina*. Carcavelos: Planeta Tangerina.

### Bibliografia passiva

- Barclay, Kathy H. (2010). Using Song Picture Books to Support Early Literacy Development. *Childhood Education*, 86(3), 138–145.
- Calogero, Joanna M. (2002). Integrating Music and Children's Literature. *Music Educators Journal*, 8(5), 23–30.
- Eppink, Joseph A. (2009). Engaged Music Learning Through Children's Literature. *General Music Today*, 22(2), 19–23.
- Gomes, José António (2017). *A música das palavras*. Porto: Tropelias & Companhia.
- Jalongo, Mary Renck & Bromley, Karen D'Angelo (1984). Developing Linguistic Competence through Song Picture Books. *The Reading Teacher*, 37(9), 840–845.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina, & Meibauer, Jörg (2018). Early-concept books and concept books. In Bettina Kümmerling-Meibauer (Ed.), *The Routledge companion to picturebooks* (pp. 149–157). London and New York: Routledge.
- Lamme, Linda Leonard (1979). Song Picture Books – A Maturing Genre of Children's Literature. *Language Arts*, 56(4), 400–407.
- Roig Rechou, Blanca-Ana, Soto López, Isabel, & Neira Rodriguez, Marta (Eds.). (2010). *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Silva, Sara Reis da (2010). “Para onde cantas ainda há muito tempo”: canções e personagens cantoras na obra de recepção infanto-juvenil de Manuel António Pina. In S. R. da Silva, *Encontros e Reencontros - Estudos sobre Literatura Infantil e Juvenil* (pp. 191–227). Porto: Tropelias & Companhia.
- Sipe, Lawrence R. (2012). Revisiting the Relationships Between Text and Pictures. *Children's Literature in Education*, 43, 4–21.

## **XIV. Números vestidos de letras:** acerca dos numerários literários para a infância\*

*Sara Reis da Silva\*\**

### **1. Reflexão introdutória**

Campo literário fértil e criativo, em visível expansão e muito experimental, tanto no que diz respeito à componente verbal, como no que concerne ao domínio visual e/ou gráfico, a escrita e/ou a edição de potencial recepção infantil integra objectos estéticos tão diversos como os que se situam nos três modos naturais da literatura (a narrativa, a lírica e o drama), bem como em muitos dos seus respectivos géneros e subgéneros (como o conto de autor, ilustrado ou em forma[to] de álbum narrativo, por exemplo), ou como aqueles que apresentam uma configuração híbrida e de difícil tipificação, como sucede, por exemplo, com certos abecedários e numerários literários.

Com efeito, e expandindo o tópico do hibridismo, em concreto na literatura para a infância, observa-se, na contemporaneidade, a confluência de tendências estéticas que vão desde a reinvenção e transposição de géneros literários, passando pela interdiscursividade, até à consciência metaliterária e à autorreflexividade. A sofisticação e a complexidade das estratégias mobilizadas nesta literatura têm vindo a ser notadas pela investigação académica que tem dado conta até, não raras vezes, das dificuldades que certas inovações estéticas suscitam do ponto de vista da assunção ou da fixação de uma terminologia adequada e consensual.

---

\* Por vontade expressa da sua autora, a redacção deste texto não segue o novo acordo ortográfico.

\*\* Centro de Investigação em Estudos da Criança / Instituto de Educação, Universidade do Minho.



É o caso do objecto por nós seleccionado para alvo deste estudo, ou seja, um exemplar específico cuja designação em língua inglesa – “counting book” – é já estável, mas que, em português, continua por fixar, dificuldade talvez decorrente do facto de se tratar de uma produção cujas raízes remontam ao ensino e à escola e, portanto, se configurar como um texto com fins claramente educativos, didácticos ou práticos, mas também devido à associação frequente dos algarismos a um discurso ficcional, artístico ou estético, situado no domínio da literatura. Assim sendo e mesmo assim, avançamos com o termo “numerário”, sugerido por analogia com a designação abecedário (ou livro-alfabeto), adicionando-lhe, ainda, o vocábulo literário (numerário literário), sempre que o discurso verbal seja ficcional ou plurissignificativo.

De facto, conquanto relativamente escassos na edição preferencialmente vocacionada para os leitores mais novos, em especial no caso português, estes são reconhecidos como manifestações interdiscursivas, nas quais se cruzam e mesclam diferentes discursos, sobressaindo, cada vez mais, como textos distintos, marcados por características muito particulares (Salisbury, 2004). Composições verbo-icónicas, frequentemente (mas nem sempre) de tipo literário, os numerários situam-se também no âmbito dos “concept books”, assumindo a acepção/designação de Carlson<sup>[1]</sup>, e distinguem-se, cada vez mais, pela sua originalidade, evidenciando, inclusivamente, marcas gráficas que permitem a sua recepção por leitores com perfis e/ou competências de leitura muito diferenciados. Referimo-nos, por exemplo, aos volumes que se situam no âmbito do livro *pop-up* ou, até, da narrativa visual.

A escassez de investigação académica desenvolvida em torno do objecto estético em questão, muito embora dificulte, em certa medida, a elaboração deste nosso estudo, reclama e desafia, estimulando a problematização quer das origens deste tipo de formulação, quer das suas actuais multimodas configurações.

Neste sentido, tenha-se, antes de mais, em conta que é assídua a presença dos algarismos ou da numeração em textos literários orais, por exemplo, em formas poético-líricas como as rimas em jogos<sup>[2]</sup>. Vejamos o exemplo

<sup>1</sup> Isto é, “a book intended for young children (i.e., under 5) that focuses on colors, shapes, sizes, number and counting, and the alphabet” (Carlson, 1996: 2).

<sup>2</sup> Carpenter e Prichard (2005) referem-se às “counting-out rhymes” como um jogo muito comum na infância e na selecção de participantes em actividades lúdicas (132).

da rima seguinte, aliás, sobejamente conhecida: “Fui à caixa / das bolachas / Tirei uma / Tirei duas / Tirei três / Tirei quatro / Tirei cinco / Tirei seis / Tirei sete / Tirei oito / Tirei nove / Tirei dez!”. Também as lengalengas (formulação tão do apreço infantil) representam uma forma poético-lírica muitas vezes arquitetada a partir de uma sucessão de algarismos ordenados e colocados a rimar com vocábulos de outras categorias gramaticais. Tome-se como exemplo o seguinte texto “Um atum”, compilado por Luísa Ducla Soares, em *Mais Lengalengas* (Soares, 2007): “Um atum, / Dois bois, / Três Inês, / Quatro pato, / Cinco brinco, / Seis anéis, / Sete filete, / Oito biscoito, / Nove chove, / Dez lava os pés, / Onze os sinos de Maфра são de Bonze.” (Soares, 2007: 23). Assim, tendo a literatura de preferencial recepção infanto-juvenil como matriz, em muitos casos, a literatura tradicional oral, não será de desvalorizar a hipótese dos numerários serem sucedâneos ou herdeiros, também eles, desse “continente poético esquecido” versado por Maria José Costa (1996), no seu importante estudo sobre as rimas infantis.

Na poesia portuguesa para a infância, por exemplo, da autoria de autores tão reconhecidos como Eugénio de Andrade (1923-2005), Luísa Ducla Soares (1939-), Maria Alberta Menéres (1930-2019) ou João Pedro Mésseder (1957-), apenas para citar quatro exemplos, encontramos o recurso expressivo a sequências numéricas, a partir das quais o texto se estrutura. Trata-se de quatro exemplos apenas que atestam a recorrência dos algarismos e das sequências numéricas na poesia que tem na criança o seu destinatário explícito. A este propósito, releiam-se, assim, os poemas “1, 2, 3”, patente em *Aquela Nuvem e Outras*, de Eugénio de Andrade<sup>3</sup>; “Vamos Contar”, que integra a obra *A Gata Tareca e outros poemas levados da breca*, de Luísa Ducla Soares; “1, 2, 3, 4, 5, 6, 7”, incluído em *Conversas com versos*, de Maria Alberta Menéres; e, ainda, *As letras de números vestidas*, de João Pedro Mésseder, volume cujo título inspirou o deste estudo, e que se distingue como um álbum poético construído a partir da associação das vinte e três letras do alfabeto a algarismos. A cada letra o poeta faz corresponder dois nomes próprios e um número. Veja-se, por exemplo, a estrofe correspondente à letra A: “O A é de Ana e Anabela, / meninas vestem o 1 / só porque rima com rum / (que é bebida de piratas / que não se aconselha a nenhum).” (Mésseder, 2010: s.p.).

<sup>3</sup> Como lembra Costa, neste poema, Eugénio de Andrade alude ao jogo “Una, duna, tena, catena / Cigalha, migalha, / Catrapis, catrapés, / Conta bem que são dez.” (Costa, 1996: 29).

## 2. Análise do corpus textual seleccionado

Os “counting books” ou os numerários, em concreto os literários, diferenciam-se dos textos poéticos ou dos álbuns poéticos construídos a partir de números contidos numa colectânea, desde logo e em primeiro lugar, pelo seu carácter autónomo. Por outras palavras, estes consistem numa sequência de algarismos – quase sempre de 1 a 10 – que serve de alicerce a um só volume, estruturado a partir do número e de uma ou várias palavras ou ilustrações a ele associadas. Em segundo lugar, nestes volumes, e, em particular, naqueles por nós seleccionados, observa-se um explícito investimento/cuidado visual ou gráfico. Note-se que artistas tão reconhecidos como Satoshi Kitamura<sup>[4]</sup>, Quentin Blake<sup>[5]</sup>, Eric Carle<sup>[6]</sup>, Kveta Pacovska ou Anthony Browne se dedicaram à composição de originais numerários literários.

A nossa selecção textual constitui um conjunto fixado por critérios como a diversidade verbo-icónica e a qualidade estética, e compreende seis títulos de autoria estrangeira – *The Utterly Pointless Counting Book*, de Harriet Russell (2006), *Cinco*, de Antonio Rubio e Óscar Villán (2005), *Uno, Cinco, Muchos*, de Kveta Pacovska (2010), *Cuenta Animales*, de Petr Horáček (2012), *Um Gorila*, de Anthony Browne (2012) e *João e Mais Oito. Um Livro para Contar*, de Maurice Sendak (2017) – e dois de autoria portuguesa – *1 2 3*, de Luísa Ducla Soares (2001) e *Um, Dois, Três, Conta Lá Outra Vez!*, de Danuta Wojciechowska (2013).

### 2.1 Numerários literários de autoria estrangeira

Começamos pela análise dos seis volumes de autoria estrangeira que seleccionámos. Deste *corpus* textual, apenas duas obras, a de Anthony Browne e de Maurice Sendak, se encontram editadas em língua portuguesa. Um apontamento prévio para assinalar, ainda, o facto de, neste conjunto, se integrarem volumes textual, visual e graficamente muito diversos. Ainda que todos situados no domínio do álbum, a verdade é que, em alguns deles,

<sup>4</sup> Cf. *When sheep cannot sleep* (Square Fish, 1988).

<sup>5</sup> Cf. *Ten Frogs/Dix Grenouilles* (Anova Books, 2008).

<sup>6</sup> Cf. *1, 2, 3 To the zoo* (Puffin books, 1990).

se observa uma opção pelo formato livro-concertina e pelo livro *pop-up*, por exemplo, enquanto noutros a proximidade com o álbum poético é notória.

*The Utterly Pointless Counting Book*, de Harriet Russell (2006), é um livro-concertina de dimensão reduzida e com uma divulgação e difusão comercial bastante diminuta. Duplamente impresso (ou seja, nas duas partes do papel), o texto verbal, muito contido, introduz informações acerca dos elementos e espaços recriados, jogando, muitas vezes, com as primeiras percepções ou com as expectativas do leitor. O forte sentido lúdico, substancialmente decorrente do contraponto entre as palavras e as ilustrações, materializa-se, por exemplo, na afirmação da incapacidade de o receptor ver verdadeiramente o que cada ilustração esconde, como sucede na composição referente ao número 2 e no registo parentético que aí surge – “2 Apples in the road (but you can only see one of them)” –, bem como ao número 7 – “7 seven snails moving so fast that you can’t see them”. O *nonsense* é, aqui, muito relevante, como se pode constatar, por exemplo, na composição referente ao número 10 – “10 cakes have been eaten”, inscrição acompanhada de um prato vazio.

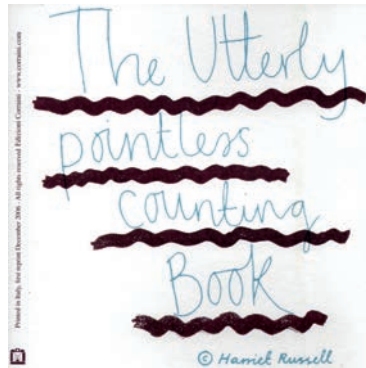


Figura 1– Capa de *The Utterly Pointless Counting Book*.

Antonio Rubio e Óscar Villán assinam *Cinco* (2005), livro cartonado, visivelmente económico tanto do ponto de vista verbal como no que diz respeito à sua composição visual, que se distingue pelo facto de apenas textualizar uma numeração de um a cinco. Cada dupla página apresenta, de um lado (o ímpar), o grafismo do algarismo, este também ilustrado

com olhos e boca (um sorriso), e, do outro lado, um elemento distinto. A acumulação de elementos e de vocábulos nominais, bem como a sua repetição/retoma estrutura o relato, havendo, no desfecho, um detalhe inovador: a introdução da forma verbal “brinco” associada a uma figura humana. Simples e de fácil memorização, este volume integra a colecção “do berce á lúá”, informação paratextual que permite deduzir o perfil do seu destinatário preferencial.

A artista checa Kveta Pacovska é a autora de *Uno, Cinco, Muchos* (2010), um dos mais sofisticados numerários de que damos conta. Trata-se de um volume cuidadosamente publicado, numa edição em papel de alta gramagem, que faz sobressair a força cromática da composição visual da obra. No estilo que lhe é característico, a autora apresenta um álbum motivado pelos algarismos cuja originalidade reside na conjugação expressiva de estratégias diversas. A inclusão de orifícios ou recortes em certas páginas, janelas ou abas para levantar e espreitar e um papel espelhado, por exemplo, associadas a um texto verbal inscrito em lugares distintos das páginas e que apela directamente à atenção do leitor – “cuántos: contemos, a ver...” – e também à sua acção física sobre o livro, bem como a um conjunto de ilustrações composta em técnica mista (desenho, pintura, colagem, etc.) e com uma paleta de cores muito contrastivas, captam a atenção do pequeno leitor que, assim, a partir de uma leitura ostensivamente lúdica, contacta com os números.



Figura 2 – Capa de *Uno, Cinco, Muchos*.

Do artista também de nacionalidade checa Petr Horáček, *Cuenta Animales* (2012) é construído a partir do recurso à articulação de técnicas gráficas como a dobragem e o *pop-up*, conjugadas com uma composição ilustrativa em tons fortes e contrastivos. A sequencialização numérica assenta, pois, na apresentação, em primeiro lugar, de um animal ou de um conjunto de animais, mencionado a partir de uma referência qualificativa (adjectivo), e, em segundo lugar, reclamando a acção ou o gesto do leitor, de informação visual escondida que consiste na representação visual de cada número, a partir da sua transfiguração no animal já introduzido. Veja-se, a título exemplificativo, a apelativa sequência com que fecha o livro: “Diez peces nadadores”, inscrição à qual se junta um grupo de dez peixes diversos e, ainda, uma badana para levantar que integra um *pop-up* do número em questão, representando um peixe.

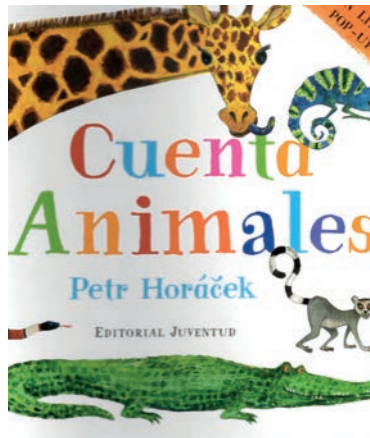


Figura 3 – Capa de *Cuenta Animales*.

O álbum *Um Gorila*, de Anthony Browne (2012), retomando uma das figuras mais assíduas das composições estéticas deste artista britânico, apresenta-se, desde a capa, como um “livro para aprender a contar”. A sua configuração ideotemática supera, porém, a simples textualização e ilustração dos algarismos. Na verdade, a sequencialização numérica de 1 a 10, assente na associação de cada um dos algarismos a uma espécie de

primata – “1 Gorila, 2 Orangotangos, 3 Chimpanzés (...)” –, é concluída com a menção (e a recordação) de que, afinal, a origem do autor (que se auto-retrata) e a de todos os seres humanos é comum: “Todos primatas. Todos uma família. Todos a minha família... E a tua!”. A sofisticada composição ilustrativa do volume, que se demarca pela força e brilho cromáticos, bem como pelos detalhes e pelo cuidado na representação das expressões faciais, por exemplo, possibilitam a leitura desta obra também como um jogo de semelhanças e diferenças, a partir da representação de várias famílias e de uma família comum à qual todos pertencemos. Não deixa de ser interessante que, além do facto de explicitamente se pretender promover uma numeracia precoce, se deixar implícita uma importante mensagem ecológica ou de protecção do ambiente.



Figura 4 – Capa de *Um Gorila*.

*João e Mais Oito. Um Livro Para Contar*, de Maurice Sendak (2017) é um numerário, originalmente intitulado *One Was Johnny: a counting book* e editado pela primeira vez em 1962, um ano antes de ter vindo a lume o clássico *Onde Vivem os Monstros*. Possuindo como protagonista a personagem anunciada pelo título da obra, simultaneamente sugerida pela expressiva ilustração da capa, este evidencia uma arquitectura verbo-icónica manifestamente singular. Partindo de um momento de leitura

“em sossego”, solitária, silenciosa e individual, o herói vivencia progressivamente a entrada “em cena” de várias personagens, todas animais e de distintas espécies (um rato, um gato, um cão, uma tartaruga, um macaco, um melro e um tigre), com a exceção de um ladrão, último a surgir e a surpreender o protagonista. A solução encontrada para tal barafunda foi apenas uma: “contar de trás para a frente”. A saída impõe-se, portanto, e, um a um, os diversos “invasores” vão deixando João, de novo, a ler tranquilamente, “tal como ele gostava!”. Deste modo, joga-se com a graduação, primeiramente crescente, de um a dez, e depois, decrescente, de dez a um. A sequencialização numérica, devidamente registada através dos algarismos, coincide com os sucessivos momentos actanciais e com a introdução “em cena” das personagens, como se se tratasse de um pequeno texto dramático. Note-se a fixidez do cenário ou do “pano de fundo”, um plano fixo frontal, no qual se encontra sempre representado João, e ao qual se vão adicionando detalhes visuais, uma estratégia também próxima do registo cinematográfico.

### 2.1.1 Numerários de autoria estrangeira com hipotexto literário

Neste domínio – dos numerários de autoria estrangeira –, cumpre salientar a edição de alguns títulos que decorrem de uma obra literária considerada clássica da literatura para a infância e que, retomando desta alguns signos ou elementos distintivos e/ou identificativos, a recriam, incluindo algarismos tratados esteticamente. Ao nosso *corpus* textual, juntámos dois títulos que atestam o que vimos de anunciar, a saber: *Números* (2014), que, com autoria de Antonio Rubio, retoma a célebre obra *Frederico*, de Leo Lionni, originalmente publicada em 1963; e *O primeiro livro de contar do Elmer* (2015), de David Mckee, no qual se mobiliza a figura do conhecido protagonista – um elefante “patchwork” – e dos seus amigos, figuras patentes nos vários volumes cuja edição se iniciou em 1989 e se encontram publicados em mais de 20 línguas.

O primeiro volume – *Números* – apresenta-se numa edição cartonada e em formato reduzido e estrutura-se a partir da valorização sucessiva e gradativa das personagens principais da já referida narrativa-matriz. Assim, abre-se o relato com uma ilustração que representa um ratinho



e o algarismo um, seguida da afirmação: “Um ratiño só é algo chorón”. A esta junta-se a representação visual de dois ratinhos juntos e do número 2, adicionando-se a afirmação “Se dous están xuntos é moito mellor”. A obra compõe-se, assim, de sequências como as que vimos de referir, a partir, portanto, de estrutura repetitiva, até ao número 10 e com a afirmação: “E para acabar o conto, dez ratiños e uma foto”. Nota-se uma evidente simplicidade lexical e técnico-compositiva, bem como um tom apelativo, procurando-se envolver o destinatário extratextual na contagem numérica: “E se queres contar moito, conta sete... E depois, oito.”

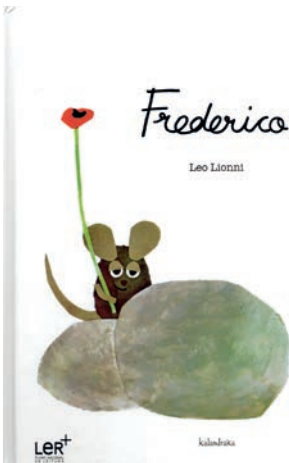


Figura 5 – Capa de *Frederico*

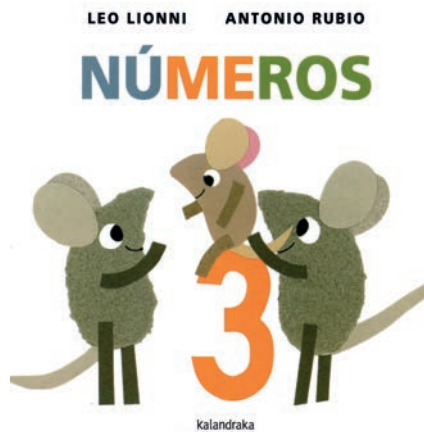


Figura 6 – Capa de *Números*

*O Primeiro Livro de Contar do Elmer*, igualmente em formato relativamente reduzido e impresso em papel resistente/cartonado, abre com o seu herói, o número um, portanto – “Um elmer a sorrir.” – e avança com uma sucessão de nove sequências que integram a referência a animais distintos todos recriados positivamente, com um sorriso, por exemplo: a dançar, a saltar, a cantar, entre outros. As ilustrações, cromaticamente fortes e bastante expressivas, dominam a publicação. Integrando os animais de espécies diversas, representados no número de exemplares que se quer introduzir, convidam à observação, contagem ou enumeração.

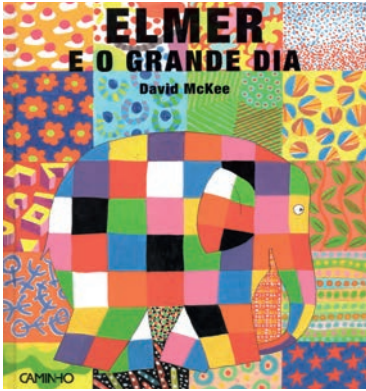


Figura 7 – Capa de *Elmer e o Grande Dia*

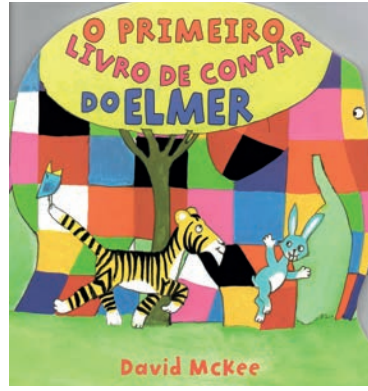


Figura 8 – Capa de *O Primeiro Livro de Contar do Elmer*

## 2.2 Numerários literários de autoria portuguesa

Contrariamente ao que se constata em outras latitudes, a edição de autoria portuguesa de numerários é visivelmente escassa. Como mencionámos, analisaremos, assim, duas obras apenas: *1, 2, 3*, de Luísa Ducla Soares, e *1, 2, 3, Conta Lá Outra Vez!*, de Danuta Wojciechowska.

Luísa Ducla Soares, em *1, 2, 3* (2001), optando por apresentar consecutivamente os algarismos de zero a doze em quadras rimadas (geralmente, em rima cruzada ou emparelhada), apela explicitamente à aprendizagem, intenção consubstanciada, ao longo da obra, em diversas marcas de proximidade com o leitor / ouvinte, de que são exemplo as muitas interrogações e o discurso quase sempre em primeira pessoa. Aliás, é logo na quadra de abertura – “Quantos dedos há na mão? / Quantos balões há no ar? / Ai, o menino não sabe? / Venha comigo contar.” (Soares, 2001: 2) –, que o convite é formulado. A apresentação dos vários números é feita através do recurso ou da evocação de traços particulares de animais conhecidos da criança – por exemplo, o número zero aparece associado ao facto de a galinha não ter dentes e o número quatro às patas do cão e do burro –, de momentos próprios de um contexto familiar – as cinco velas do bolo de aniversário –, de actividades – o triciclo (para o número três) ou a equipa de futebol (para o onze) – e/ou gostos muito caros aos mais pequenos – por exemplo, os sete sabores dos gelados.

As ilustrações de Pedro Leitão, de dimensão considerável (aspecto que parece corroborar a ideia de um destinatário preferencial em idade pré-escolar) e ainda que num registo estético de qualidade muito discutível, permitem uma leitura em paralelo, favorecendo o exercício de decifração também visual. Cada quadra, centrada num determinado algarismo, é acompanhada não só de imagens correspondentes ao que é sugerido pelos versos, mas também da representação, por exemplo, de um comboio cujas carruagens vão aumentando à medida que a contagem também vai avançando<sup>[7]</sup>. As ideias de sequencialização e de gradação crescente surgem, pois, reiteradas pelas ilustrações.



Figura 9 – Capa de 1, 2, 3.

Em *Um, Dois, Três, Conta Lá Outra Vez!* (2013), primeira obra integralmente escrita e ilustrada por Danuta Wojciechowska, os números são também matéria recriada de forma estimulante. A partir de um discurso verbal que se distingue pela recuperação de um esquema de apresentação tradicional como é, de facto, a sequência numérica (de um a dez), como registámos, comum a vários textos pertencentes ao universo do património literário oral, em concreto às rimas infantis, e pela sua associação a um conjunto de outras estratégias no domínio da composição gráfica e da ilustração, Danuta oferece aos seus leitores uma obra na qual arte e ciência, real e onírico, objectivo e subjectivo, material e imaterial surgem originalmente conjugados.

<sup>7</sup> Há, ainda, outros elementos visuais que aparecem esporadicamente e de forma recorrente de acordo com as sugestões temáticas do texto, como é o caso da ilustração acerca da quadra dedicada ao número oito, na qual aparece, além do comboio com oito carruagens e da figura, meia terrestre meia aquática, que surge em todas as páginas do livro, um caranguejo, ou melhor oito caranguejos, em sítios mais ou menos detectáveis.

Convida-se a contar, como num jogo, de um até dez, em português, inglês, espanhol, francês, alemão e mandarim e a ler curtas/rápidas explicações sobre os algarismos, breves segmentos textuais, de carácter informativo, acerca de aspectos gerais da vida e da natureza (“Quantos meses estiveste na barriga da tua mãe?”), das flores (“O lírio tem seis pétalas: dois conjuntos de três”), dos animais (“Os bichos de quatro patas são quadrúpedes”), das histórias (“As histórias têm três partes: princípio, meio e fim”), da geometria (por exemplo, “Um triângulo tem três lados, três ângulos e três pontas”), da simbologia (“O sete é um número mágico”), entre outros. Esta é, pois, uma “coleção” de informações, muitas delas de pormenor, que despertam a curiosidade e ajudam a conhecer/conceber melhor o mundo. Cada algarismo é tratado separadamente, sendo revisitado visualmente, numa dimensão considerável, a ocupar a totalidade de uma página, e a partir do recurso a cores fortes e contrastantes e, por exemplo, à sobreposição/intersecção de formas, que acentuam a feição imaginativa do discurso. No estilo que lhe é próprio, Danuta, combinando tons de laranja, vermelho, amarelo e azul, cruza dimensões e sugere, por exemplo, acções, gestos e posições improváveis. De cada número re(a)presenta-se, de forma mais ou menos explícita, como sugerimos, alguns dos seus sentidos próprios, certas simbologias especiais e, até, narrativas únicas com ele relacionadas, como são os casos dos porquinhos, “escondidos” no três, ou dos anões, guardados no sete. Depois, junta-se, ainda, uma interessante secção que engloba: “Mais números...” (por exemplo, o zero), “Para que servem os números?”, operações aritméticas e “Algumas formas de escrever números...”. Ludicidade, “desconstrução” ou desformalização são, assim, traços que diferenciam *Um, Dois, Três, Conta Lá Outra Vez!*.



Figura 10 – Capa de *Um, Dois, Três, Conta Lá Outra Vez!*

### 3. Considerações finais

Da reflexão que concretizámos conclui-se, assim, que os numerários, herdeiros de uma especial formulação que parece remontar à oratura e, por exemplo, às rimas em jogos, pela sua especial configuração, ora literária ora não literária; ora narrativa, ora poética; ora em formato *pop-up*, ora com *lift-the-flap*; ora com um claro intuito educativo, ora com uma atractiva forma estética ou artística, entre outros, constituem uma proposta criativa manifestamente híbrida, um exemplo do cruzamento de modelos, de discursos e de pontos de vista estético-literários.

Além disso, estes objectos podem desempenhar uma importante função no desenvolvimento de uma numeracia precoce, tal como, aliás, se constata relativamente aos abecedários<sup>[8]</sup> (Salisbury, 2004) e ao seu papel no desenvolvimento literário. Estes livros proporcionam à criança a matéria, o tempo e o espaço, bem como instrumentos verbo-icónicos muito significativos para desenvolver, por exemplo, a compreensão necessária para a resolução de problemas. Estimulados por estas obras, reutilizáveis em contextos diversificados, os leitores infantis poderão usar a linguagem matemática e falar verdadeiramente de matemática, uma vez que se sentirão envolvidos e entusiasmados com materiais para descobrir, observar, manipular ou mover. Efectivamente, a interacção entre registos e forma(to)s ou a articulação da palavra, da ilustração e de outros mecanismos gráficos expande as possibilidades de aprendizagem, de consolidação, de ampliação de certos conceitos e, até, de conformação de uma especial educação estética. Estes livros ou estes álbuns que ajudam a aprender a contar (mas não apenas isso) integram o tipo de edições que, regra geral, os pais, por exemplo, primeiro adquirem ou compram e, por isso, poderão também representar um significativo elo de ligação família-escola. Colocando a criança leitora em contacto com objectos visualmente estimulantes relacionados com os números, tratados imaginativamente, proporciona-se um convívio especial com livros nos quais se reúnem o exacto e o livre, o objectivo e o subjectivo, ou a ciência e a arte, propostas que, na verdade,

---

<sup>8</sup> Não deixa de ser curioso o facto de Duran (2002) se referir aos abecedários e aos silabários e de omitir a menção aos numerários, na medida em que estes dois objectos acabam por cumprir funções semelhantes com pré-leitores.

materializam uma forma valiosa de educação (literária, artística e científica), porque “os numerários são mais do que números”<sup>[9]</sup>.

## Referências

### 1. Bibliografia activa

#### 1.1 Obras analisadas

- Browne, Anthony (2012). *Um Gorila*. Matosinhos: Kalandraka.
- Carle, Eric (2009). *Numbers (The World of Eric Carle. Little Learning Library)*. London: Puffin Books.
- Horáček, Petr (2012). *Cuenta animales*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Inkpen, Mick (2001). *Kipper ensina a contar*. Porto: Ambar.
- Lionni, Leo & RUBIO, Antonio (2014). *Números*. Pontevedra: Kalandraka.
- McKee, David (2015). *O Primeiro Livro de Contar do Elmer*. Lisboa: Nuvem de Letras.
- Pacovska, Kveta (2010). *Uno, cinco, muchos*. Madrid: Kokinos.
- Potter, Beatrix (2011). *Numbers (Peter Rabbit. My first little library)*. Londres: Penguin Books.
- Rubio, Antonio & Villán, Óscar (2005). *Cinco*. Pontevedra: Kalandraka.
- Russell, Harriet (2006). *The Utterly pointless counting book*. S./l.: Ediciones Corraine.
- Sendak, Maurice (2017). *João e Mais Oito. Um livro para contar*. Matosinhos: Kalandraka.
- Soares, Luísa Ducla (2001). *1, 2, 3*. Lisboa: Terramar.
- Wojciechowska, Danuta (2013). *Um, dois, três, conta lá outra vez!*. Alfragide: Caminho.

#### 1.2 Outras obras literárias

- Andrade, Eugénio de (1999). *Aquela Nuvem e Outras*. Porto: Campo das Letras.
- Menéres, Maria Alberta (2005). *Conversas com Versos*. Porto: Asa.
- Mésseder, João Pedro (2010). *As Letras de Números Vestidas*. Porto: Trampolim.
- Soares, Luísa Ducla (1990). *A Gata Tareca e outros Poemas Levados da Breca*. Lisboa: Teorema.
- \_\_\_\_ (2007). *Mais Lengalengas*. Lisboa: Livros Horizonte.

<sup>9</sup> Cf. Expressão titular da obra de Patricia L. Roberts: *Counting Books are more than numbers: an annotated action bibliography*.

## 2. Bibliografia passiva:

- Carlson, Ann (1996). Concept Books and Young Children. In K. E. Vandergrift (Ed.), *Ways of Knowing* (185-202). Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Coats, Karen (2018). *The Bloomsbury Introduction to Children's and Young Adult Literature*. London/New York: Bloomsbury.
- Costa, Maria José (1992). *Um continente poético esquecido. As rimas infantis*. Porto: Porto Editora.
- \_\_\_\_ (1996). A poesia como jogo. In M. J. Costa (Ed.), *Poesia*. Coleção Uma Pequena Luz Bruxuleante, Vol. 2 (pp. 60–67). Porto: Civilização.
- Carpenter, Humphrey & Prichard, Mari (2005). *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Duran, Teresa (2002). *Leer antes de ler*. Madrid: Anaya.
- Roberts, Patricia L. (1990). *Counting books are more than numbers: an annotated action bibliography*. Hamden: CT: Shoestring Press.
- Salisbury, Martin (2004). *Illustrating Children's Books*. New York: Barron's.
- Silva, Sara Reis da (2016). A brincar com os números: alguns contributos para o estudo dos numerários literários. In F. Ferreira *et al.* (Org.), *Atas do II Seminário Luso-Brasileiro de Educação de Infância "Investigação, formação docente e culturas da infância"* (pp. 834–848). Santo Tirso: Whitebooks.
- Zeece, P. D. (1996). ABC and 123: alphabet and counting books. *Early Childhood Education Journal*, vol. 23 (3), 159–162.