

A «Ponte das Palavras»: oralidade, tradição e renovação na obra de Maria Alberta Menéres¹

Glória Bastos

Universidade Aberta, Lisboa

gloria@univ-ab.pt

Sofia Venceslau

Escola Básica 2º, 3º Ciclos Dr. António Augusto Louro, Arrentela – Seixal

sofiavenceslau@hotmail.com

1. Introdução

«Era uma vez a vez de ir descobrindo coisas...»

(A Porquinha Asseada, p.15)

Elemento indispensável no processo comunicativo, a oralidade acompanha a criança desde a mais tenra idade. Canções de embalar, histórias, fórmulas encantatórias, cantilenas são alguns dos discursos da oralidade que percorrem a sua existência e que vão deixando as suas marcas.

Aliada à oralidade surge a Tradição. E falar de Tradição é falar da Palavra, do Corpo, da Memória, da Letra e da Voz que constituem essa mesma Tradição. Logo, abordar as questões da oralidade na literatura infantil implica explorar um processo repleto de confrontos e surpresas, reconhecimentos e inovações que mais do que uma transcrição do oral constrói uma «transcrição» dessa mesma oralidade, acabando por originar um discurso dinâmico e criativo, identificável pela criança, pois pertencente ao seu universo.

É este processo que encontramos em diversos autores actuais que, inspirando-se e recriando a lição da tradição, propõem encontros renovados da criança com a Palavra. Neste contexto, posiciona-se como um exemplo paradigmático a escrita de Maria Alberta Menéres e neste texto pretende-se abordar alguns aspectos centrais que emergem, de certa forma, como constantes na tessitura textual e que consubstanciam a presença da oralidade e da tradição na sua obra narrativa para crianças. Na verdade, ao contar, recriar e subverter criativamente o que a rodeia, Maria Alberta Menéres dá continuidade ao pensamento narrativo, actividade tão ancestral

¹ Comunicação apresentada e publicada nas Actas do 7.º Encontro Nacional da Associação de Professores de Português. *Saber Ouvir / Saber Falar*. Lisboa: APP - Associação de Professores de Português, 2007.

como a existência da própria Humanidade. Necessidade intrínseca ao Homem, a narração cria laços com a realidade e constrói a identidade do sujeito, identidade essa que se arquitecta nesta dupla vertente – valor estético e valor social. No entanto, uma nova estratégia de (re)criação dessa narração surge na obra literária para a Infância e Juventude da autora, criando simultaneamente o prazer do (re)conhecimento e da surpresa, na transmissão do corpo e da voz da(s) sua(s) cosmovisão(ões).

Ao recuperar certos elementos do material da tradição, que dá sentido e legitima acções, pensamentos e discursos, a autora, como «contadora de histórias», (trans)forma-os, simultaneamente, em tema, enriquecimento estético e universo de referência, despertando as vozes da tradição em conjunto com novas vozes, numa dimensão polifónica e intemporal, capaz de inovar pelo interior da tradição, através de um discurso lírico, crítico e criativo, onde a oralidade adquire uma importância fundamental na economia narrativa. As suas estratégias de escrita, que se caracterizam, por exemplo, numa aliança quase constante entre a fantasia e a realidade; em novas concepções de herói, onde o seu universo interior é dado a conhecer; num enfoque nas acções e nas palavras das personagens, como instrumentos mágicos de poder; ou ainda numa conjugação de discursos e vozes de diferentes naturezas e origens, permitem considerar a obra de Maria Alberta Menéres como um cruzamento feliz entre vozes ancestrais e visões renovadas da sociedade.

Opera-se, assim, nesta «ponte das palavras» (expressão da autora), não apenas um processo de comunicação entre dois elementos – contadora de histórias e leitor/ouvinte –, mas sobretudo um processo de socialização que se pretende que se consolide progressivamente com o despertar e o (re)conhecer da imaginação, da realidade e da tradição, no sentido de se (re)construir uma Identidade e uma Memória, simultaneamente colectiva e individual, mesmo que, por vezes, estes elementos surjam subvertidos ou disfarçados.

2. A Voz e a sua dimensão polifónica

Falar de oralidade e de Tradição implica fazer uma incursão, como já se referiu, à Voz que dá corpo a esses elementos. Num tempo em que a oralidade se perdeu a favor da imprensa e, mais recentemente, das novas tecnologias de informação e comunicação, Maria Alberta Menéres assume, nas suas narrativas, esta ancestral função do «contador de histórias», convidando o seu leitor/ouvinte a entrar num universo narrativo marcado por um mundo mágico-simbólico e pela oralidade, podendo-se tomar para si o comentário de Georges Jean: «Contar é um trabalho. E um

prazer. Uma degustação» (1990: 179). A Literatura assume-se como Voz e Letra, ou seja, Voz carregada de outras vozes, que se transforma em Letra, a qual, por sua vez, suscita outras vozes.

Respeitando, nas suas histórias, algumas das estruturas das matrizes ancestrais, a autora acaba por usufruir da liberdade do «contador de histórias», não apenas pelas inúmeras formas de contar que tem ao seu dispor, mas também pelos jogos com o auditório, pela capacidade de manobrar os momentos cruciais da história e comandar a sua execução: «De cada vez que a contava, a ia aperfeiçoando, e de tal forma que sempre ela lhe parecia diferente, mas cheia de pormenores improvisados, de cruéis subtilezas, de pequeninos tons de incalculável malvadez» (*IPT*: 15).

Mas vai aproveitar essa liberdade, igualmente, através da capacidade de (re)construir novas histórias a partir das matrizes propostas, renovando-as, como acontece em *Ulisses*:

Há muitos milhares de anos, um poeta grego, Homero, contou-nos no seu livro Odisseia a história de Ulisses que andava no mar, gostava do Sol, desejava a Lua.
É esta história que eu vos vou contar. Quem conta, é bem certo que acrescenta um ponto. Oh, mas quando eu conto, são tantos os pontos sempre a acrescentar, que mesmo com esforço não conseguiria nunca tais pontos... bem, todos os pontos contar! (p. 7²).

Encontra-se, então, nas narrativas de Maria Alberta Menéres duas realidades distintas. Por um lado, existe a aplicação daquilo que Georges Jean define como «a intervenção do contador» (1990: 184), a inflexão pessoal do sujeito que conta e reconta a história. Por outro lado, há «o corpo» da narrativa (*Idem, Ibidem*), que se pode traduzir pela estrutura da narrativa, o seu universo mágico-simbólico, o qual é aqui enriquecido pelas inúmeras «vozes» que transparecem no seu discurso sejam as narrativas, sejam as da intertextualidade que desenha.

São, então, estas vozes – a voz que conta e as vozes da história contada – que geram novas vozes e que transparecem, claramente, na trança narrativa da autora e constroem a dimensão polifónica das suas narrativas.

Esta voz que conta, normalmente com marcas femininas, não é unívoca, dentro dela há várias vozes. Ela vai-se desdobrando, mediante as personagens e a história, através da inclusão do discurso directo ou do contar o que se viu ou ouviu. No entanto, seja ela uma voz narradora participante e identificável na primeira pessoa – a avó Joana, por exemplo, em *Uma Palmada na Testa* –, ou uma voz narradora na terceira pessoa, esta voz contadora de histórias vai (re)ajustando o seu discurso, tendo em conta o seu auditório, a sua intenção, o seu talento e o

² A edição utilizada é a 23.^a edição (1999).

espaço-tempo em que se insere, deixando transparecer na escrita o ritual oral de contar uma narrativa. Diluem-se, assim, os contornos que separam a Literatura oral da Literatura escrita e atribui-se, deste modo, um valor sagrado e mágico à Palavra escrita que, à semelhança da Palavra oral, é capaz de contar e encantar.

De facto, em *Uma Palmada na Testa* são visíveis alguns desses elementos que comportam o ritual ancestral do contador de histórias. Uma voz narradora relata o que outra voz narradora conta, como se se estivesse perante um processo de *mise en abîme*, sendo progressivamente desconstruído e analisado o acto de contar uma história, evidenciando-se os vários momentos que constituem este ritual sagrado. A criação do ambiente propício à história de terror que os netos Pedro e Miquelina pediram à avó Joana; a alternância do tom de voz expresso entre parênteses, à semelhança das indicações cénicas do texto dramático, para se poder ritualizar novamente esta história; a repetição do mesmo grau dos adjectivos e das mesmas expressões, em tom gradativo, para caracterizar a velha, em momentos diferentes da história; a utilização de expressões da oralidade e de onomatopeias, são elementos fundamentais a uma voz narradora que se propõe instituir o ritual de contar. Ritual esse que aparece transposto para a escrita, nesta narrativa:

Assim, começou por olhar com uma expressão assustada para todos os lados, como se esperasse por uma invasão de morcegos vindos das paredes, do tecto, do chão, de todo o sítio – o que provocou um arrepião na espinha aos dois irmãos.

Estava criado o ambiente que ela idealizava para a função. [...]

Começou com a voz a sair-lhe das profundezas dos infernos:

«Era uma vez uma velha muito velha, muito feia e muito má!!! Vivia numa casa escura e triste, de paredes pretas e buracos no chão nos quais por vezes tropeçava ou enterrava os seus próprios pés compridos e ossudos.»

(De repente a voz da avó tornava-se maviosa e fininha como a de uma flauta.) [...]

(De novo a voz cavernosa)

Então a velha muito velha, muito feia e muito má, rebolou-se pelo chão, a rir às gargalhadas! Ah! Ah! Ah! Assim é que eu os quero! Assim é que eu os quero! Ah! Ah! Ah! (pp. 15-18).

Verifica-se, contudo, que essa voz que conta necessita, primeiro, de interiorizar o que vai contar, para depois iniciar a sua tarefa, pois tal como Maria Alberta Menéres refere, «*só podemos oferecer o que tivermos descoberto e recriado por nós*» (2003: 95). Trata-se, efectivamente, de um ritual estranho, uma vez que o contador precisa de interiorizar, para assimilar, não concluindo contudo o seu trabalho nessa interiorização. Antes pelo contrário, o contador de histórias só atinge o seu verdadeiro objectivo quando exterioriza o que quer contar, pois este deve permitir que a narrativa siga o seu rumo e seja interiorizada pelos seus auditores, cumprindo, assim, a função utilitária que lhe está destinada, desde os primórdios, e a função estética que lhe foi, posteriormente, inculcada: «*Recriar o mundo em que vivemos, para nós próprios, é um primeiro*

passo para o podermos dar revisitado e recriado às crianças pelas quais somos responsáveis» (idem: 95).

Assim, esta voz narrativa que só se realiza na totalidade quando se envolve com o seu público, despertando-lhe sentidos e encantamentos, apenas o consegue fazer devido ao conhecimento extremo que tem do que conta, o que lhe permite, então, jogar com a linguagem, os elementos paratextuais, o diálogo com o tu, as modulações da voz e a manipulação dos momentos das histórias. É esse conhecimento da voz narrativa que transparece no momento da passagem do oral ao escrito, criando-se, assim, uma narrativa visual, de fácil compreensão, tal como se a voz que conta estivesse, realmente, perante os seus leitores/ouvintes a contar a história:

Ao chegar à porta do quarto das crianças, espreitou lá para dentro e a boca escancarou-se-lhe um sorriso horrível: Ah! Ah! Ah! Já estão a dormir! Já estão como eu quero!!! Ah! Ah! Ah!
E continuou a descer as escadas, PAM... PAM... PAM... PAM... Ao abrir a porta da cozinha que rangia como um gato esfomeado, a velha parou um bocado a ver qual era a gaveta dos talheres. Então abriu a gaveta e tirou de lá de dentro um grande, um enorme facalhão!!! [...]
A velha muito velha, muito feia e muito má abriu a gaveta e, como já disse, tirou de lá de dentro um grande, um enorme facalhão e... e... e... e... e... e... e... e... pôs manteiga no pão!!!!» (pp. 18-19).

Essa presença oral, perante os leitores/ouvintes, é contínua e infinitamente explorada pela voz narradora ou vozes que, pelos diferentes pontos de vista que propõem ou as questões que levantam, interpelam os seus destinatários/interlocutores, e aproximam-nos da situação comunicativa ancestral *in praesentia*, envolvendo-os e criando condições para uma maior afectividade. É nesse ambiente de partilha da oralidade e da tradição que a(s) voz(es) narrativa(s) permitem gerar o *feed-back* dos seus leitores, ou seja, permitem gerar novas vozes, preferencialmente mais críticas, cria(c)tivas³ e reflexivas.

Mas a polifonia da Voz, presente em Maria Alberta Menéres, manifesta-se numa outra vertente, distinta mas indissociável da primeira. Esta vertente relaciona-se com os diálogos internos e externos à obra narrativa da autora, que a voz contada deixa transparecer – a intertextualidade. Resgatando várias vozes da memória colectiva, a autora constrói, recorrendo a várias artimanhas da linguagem, uma verdadeira arca cultural de um povo. No entanto, também aparecem vozes da sua memória individual, pois «*a tradição e a infância têm muita força*» (Menéres, 2003: 17).

³ Esta voz cria(c)tiva aglutina em si, num jogo intencional, duas realidades que a leitura promove (criativa/activa). Por um lado, evidencia a criatividade que a leitura desencadeia e, conseqüentemente, a sua dimensão activa na criação e interpretação de novas leituras e realidades.

Assim, esta dimensão polifónica, que não se esgota na voz que conta, ultrapassa-a e fixa, igualmente, os seus alicerces nas vozes da história contada, nas vozes que se evidenciam no seu texto e que se podem agrupar em dois domínios:

- as vozes do imaginário popular;
- as vozes do imaginário mítico-simbólico.

São dois domínios intercomunicantes, que aparecem contudo com vozes e expressões diferentes, sem nunca procurarem, de forma saudosista, a recuperação da tradição ou a recriação da memória colectiva. Antes pelo contrário, há uma clara tendência para inovar e, através do (re)conhecimento do passado, se (re)construir um presente e um futuro de base cultural dinâmica e activa, pois conhecer a Tradição e o passado é conhecer o Homem e a sociedade em que este se insere.

Maria da Natividade Pires refere que há vários tipos de criação individual a partir da memória colectiva: “por um lado, encontramos criações individuais que, bebendo, nas fontes tradicionais, as absorvem de forma mais ou menos subversivas, mais ou menos «reconhecíveis», estabelecendo, vários níveis de intertextualidades, sem qualquer preocupação de respeitar matrizes para o seu desenvolvimento; por outro lado, encontramos opções que tentam uma mimese dos processos da cadeia tradicional” (2005: 5). Maria Alberta Menéres, que constrói a sua trança narrativa com base num diálogo constante com a literatura tradicional de transmissão oral e a memória colectiva, situa-se claramente na primeira situação enumerada anteriormente. O seu diálogo com o imaginário popular manifesta-se de inúmeras formas, seja por meio do conteúdo – recurso ao fabulário, por exemplo –, seja por meio de formas literárias ou formas da oralidade. Aliás, convém desde já realçar que, de entre as características polifónicas da sua obra narrativa, o seu «carácter memorial»⁴, aproveitando a terminologia de Pere Ferré (2000: 14), apresenta-se como fundamental.

No entanto, nas narrativas de Maria Alberta Menéres, este conceito transcende o simples fixar de palavras memorizadas, procura-se resgatar toda uma vasta gama de memórias-ideias; palavras; vivências; infância; lugares; animais; pessoas; géneros literários – elementos da memória colectiva e da memória individual da autora – que se apresentam, pelo processo de conservação, (re)criação e transmissão literária, como sugestões para a construção de uma

⁴ Pere Ferré define, a propósito do Romanceiro, o carácter memorial como «um traço distintivo dos géneros literários destinados a uma ‘fixação’ da memória» (2000: 14). Contudo, estenda-se essa terminologia não só aos géneros que se baseiam na memória, enquanto capacidade psicológica, como mecanismo de registo, mas abarcando os textos que se baseiam em elementos que fazem parte da memória, enquanto conjunto de elementos que se partilha e que perpassa de geração em geração.

memória única, a memória pessoal de cada leitor. E como se processa esse resgate e sugestão? Sempre através do poder mágico e sagrado da linguagem e da Palavra.

A autora recupera, então, o imaginário popular, por exemplo com a inclusão de:

- histórias populares, caso da «História da Carochinha», no texto «À Beira do Lume» (in *HTV*: 63-65), a qual será subvertida por uma neta que não deixa a avó acabar a história de forma trágica:

a neta não queria, por nada deste mundo, que acabasse
“com o João Ratão
cozido e assado
dentro do caldeirão!” (p. 65);

- a fábula da «Lebre e da Tartaruga», no livro *A Chave Verde ou os Meus Irmãos*, igualmente subvertida e transformada na história do cágado e do coelho, por uma figura feminina que gosta de contar histórias.

Estas alterações às vozes tradicionais funcionam, então, como um jogo que apela ao conhecimento do hipotexto, para se poder perceber e fruir as suas alterações. Fazendo parte do património cultural, a tradição, já habituada a variantes – pois são essas que a transformam em Memória viva e presente – será, então, (re)trabalhada. Ao ser recuperada, a tradição é subvertida pela linguagem, causando simultaneamente o prazer do (re)conhecimento e o da surpresa. Deste modo, a sua (re)elaboração, pela palavra escrita, pretende não só suscitar analogias e imagens cosmogónicas primordiais, como pretende igualmente suscitar reflexão e compreensão.

O diálogo com a literatura tradicional de transmissão oral assume, ainda, outras formas, como a inclusão de lengalengas, rimas, refrãos, provérbios de cariz popular, onde é visível, em certa medida, elementos do folclore nacional, as vozes da tradição nacional, que servirão de referente para a construção de uma identidade individual com alicerces nessa mesma tradição nacional, capaz de promover um crescimento mais significativo dos leitores. Esta construção de uma identidade baseada na herança popular, possibilitará não apenas a identificação do folclore nacional, como também permitirá reconhecer diferenças e semelhanças no interior da cultura. E, ao confrontar-se esse folclore com o de outras culturas, permitirá, ainda, reconhecer outras diferenças e semelhanças, pois «a Literatura Tradicional apresenta esta particularidade: sendo diversa em cada país, é a mesma no mundo todo» (Meireles, 1984: 78-79).

Mas esta recuperação das vozes da Tradição popular nacional não pretende, somente, a construção de uma identidade nacional, acaba igualmente por fazer parte do jogo literário que Maria Alberta Menéres propõe na sua trança narrativa, um jogo que apela à memória, à

intervenção do «tu» na construção dessa mesma narrativa, apenas possível pela condição intemporal, anônima e aberta ao universal que a Tradição possui.

Por outro lado, a autora dá expressão às vozes do imaginário popular, também, pela tradução de contos tradicionais e pela inclusão de elementos de um imaginário tradicional universal, onde aparecem personagens e situações de contos de fadas, ou de contos maravilhosos:

Era uma vez uma princesa. A princesa era eu. Tinha três irmãos: um era o vento, o outro era um canário lindo, e o terceiro um monstro horroroso. [...]

O nosso pai, rei de um país tão belo como só pode existir um igual no tempo da infância, soube do caso, chamou-o, repreendeu-o e, como ele repontasse, fechou-o no moinho mais alto do monte mais alto do reino. (CV: 8)

Através dessas personagens e situações, familiares aos leitores desde a mais tenra infância, a autora tenta criar uma cumplicidade que permita o preenchimento da vida das próprias personagens, com sentidos e encantamentos, como acontece no livro, *A Chave Verde ou os meus Irmãos*, em que a princesa tenta descobrir respostas para muitas das suas dúvidas: o que é um nome?, o que são chaves?, o que são monstros?, quanto tempo dura a beleza?

Esta personagem, na pele de uma princesa, acaba por perceber, na sua conversa com o feiticeiro, como funcionam alguns aspectos da vida, clarificando sentimentos e sentires. Com a ajuda de elementos da tradição universal, esta princesa - e os leitores/ouvintes desse texto – aprendem a lidar com o desconhecido; a superar os seus medos, as suas dúvidas; a viver cada dia com alegria e espírito crítico, construindo, progressivamente, a sua personalidade e identidade. As vozes da literatura tradicional de transmissão oral nacional ou universal acabam por criar uma polifonia fundamental à construção da narrativa, no domínio textual. Mas também ajudam na construção da própria identidade individual e social do sujeito, no domínio da leitura, seja a leitura que as personagens realizam, seja aquela que os leitores exteriores encetam, completando, assim, as funções – lúdico-estética e pedagógico-social – que esta contadora de histórias tem ao escrever, à semelhança do que acontecia nos contos tradicionais.

Paralelamente a estas vozes do imaginário popular, aparecem, ainda, nesta trança narrativa, as vozes de um imaginário mítico-simbólico. Sabe-se que toda a narrativa tem alicerces no universo mítico, uma vez que este é «a estrutura profunda e universal que suporta a narrativa» (Jabouille, 1993: 21). Os mitos são histórias universais e fundadoras que, tendo a sua origem na oralidade, encontraram na Literatura um suporte de permanência e de ritualização constante pela leitura.

O mito, servindo vários propósitos, actua como referente indispensável na Literatura, pois tanto funciona como tema, como é motivo de enriquecimento estético ou, ainda, material de (re)criação crítica e criativa. Seja como for, apareça na sua versão mais original ou subvertido, o mito estabelece com a Literatura relações dialógicas de partilha. Assim, apesar de anterior à Literatura, o mito aparece indissociável da mesma, uma vez que é esta que o alimenta e o regenera (ritualiza) continuamente, sem nunca deixar, contudo, de ser alimentada por ele.

Ao recuperar o mito, toda e qualquer narrativa acaba por ter de recuperar os seus traços essenciais, o seu carácter narrativo vivo, explicativo, histórico e ético, pois, recuperando as palavras de Malinowski, citadas por Eliade:

o mito não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade original e que responde a uma profunda necessidade religiosa, a aspirações morais e, até a exigências práticas. Nas civilizações primitivas, o mito exerce uma função indispensável: ele exprime, realça e codifica as crenças; salvaguarda os princípios morais e impõe-os; garante a eficácia das cerimónias rituais e fornece regras práticas para uso do homem. O mito é, pois, um elemento essencial da civilização humana; longe de ser uma vã fabulação, é, pelo contrário, uma realidade viva, à qual constantemente se recorre... (1989: 24).

Assim, a narrativa, ao transpor para a Literatura esses traços essenciais do mito, dando uma nova forma à sua estrutura básica, acaba por ritualizar a história original, ao reactualizá-la, e, por tal, conduzir à perda do carácter mágico-religioso da mesma, pois situa-a num tempo profano. No entanto, se bem que a história se situe num outro espaço e tempo, o cenário existencial primordial e exemplar está presente e funciona como prolongamento da «iniciação ao nível do imaginário» (idem:167), o qual se revela, também ele, como «elemento essencial da civilização humana», que permite, ao nível do imaginário, por antecipação ou repetição, construir sentidos e encantamentos.

A estrutura mítica na obra de Maria Alberta Menéres ocorre, sobretudo, ao nível do mito do herói⁵, deixando de lado os mitos de origem. Tentando mostrar modelos e respostas semelhantes às necessidades humanas actuais, a autora procura no mito do herói a exploração da natureza humana.

⁵ O mito do herói e a sua *quest*a, associado às histórias de aventuras, tem sido um tema constante na Literatura, tanto para crianças e jovens como para adultos. Assim, subvertido ou seguido à letra, o mito do herói tem acompanhado diacronicamente a cultura ocidental, sendo possível encontrar sempre reminiscências suas com pendoros lúdico-didáticos: «The hero story has dominated children's and young adult literature, passing on the traditional values to each new generation. Most authorities on children's literature assume that hero tales are unequivocally good for children, as morally and mentally nutrition as apples and wholemeal bread» (Hourihan, 1997: 3).

Assim, em várias narrativas encontra-se o desenhar de um percurso de auto-conhecimento do herói. No entanto, este percurso aparece sempre desenhado com alterações à sua concepção original, surgindo novas concepções de heróis, mais autónomos, críticos e interventivos, por opção própria, distanciando do pré-conceito do destino que comanda a vida. Um dos exemplos mais marcantes, como veremos, é o livro *Ulisses*.

No entanto, também em outros momentos se observa o crescimento das personagens que povoam as narrativas de Maria Alberta Menéres. Apenas a título corroborativo, num pequeno conto – «Conta o dedo anelar da mão esquerda», do livro *Dez Dedos, Dez Segredos* –, entrevê-se um velho moleiro que compreende o significado da sua existência, depois de desvendar o enigma de um tesouro que guardava:

O moleiro ficou dias e dias a pensar naquelas perguntas. Já o temporal tinha passado há que tempos, e ele só a olhar para os anéis e a ler os papéis.
O moinho, parado. Mas que vida era a sua?
De repente o moleiro percebeu tudo. Atirou com a caixa dos anéis lá para o alto do armário e deitou-se ao trabalho a cantar:
Mais branca que o primeiro anel
é a minha farinha!
Mais preta que o segundo anel
é a noite para dormir!
Mais doirado que o terceiro anel
é o sol em todo o lado! (pp. 10-11)

Mas o ensinamento desta voz mítica ultrapassa a personagem da narrativa e vem ecoar aos ouvidos dos leitores/ouvintes realçando a importância dos elementos simples da vida que são mais valiosos do que pedras preciosas. Assim, esta voz mítica assume a dupla função do mito referida por Barthes: se por um lado promove a compreensão, por outro impõe essa compreensão (1988:188). Convém, no entanto, salvaguardar que esta imposição em Maria Alberta Menéres é relativa, sugestiva e claramente criativa, pelo poder mágico e poético que a palavra assume.

A dimensão polifónica das narrativas da autora assenta, simultaneamente, nas diferentes vozes que contam e nas inúmeras vozes da história contada e é o reflexo da tradição, da memória colectiva, por vezes mesmo, da memória individual da autora. Marcada por uma permanente necessidade de metamorfose, à semelhança do que acontecia na literatura tradicional de transmissão oral onde, utilizando as palavras de Pere Ferré, «a variante [...] se inscreve numa invariante» (2000: 16-17), o registo invariante da tradição e das memórias, nas narrativas de Maria Alberta Menéres, acaba por nascer do confronto com as variantes que propõe – um

confronto enriquecido pelas artimanhas da linguagem que constroem novas personagens, espaços, tempos, intrigas e considerações ético-morais.

Este factor de inovação indissociável da conservação propicia um novo e infindável número de vozes outras, pessoais, críticas e cria(c)tivas, num ambiente de partilha em tom extremamente afectivo. Deste modo, se esta tradição e memórias que subjazem à construção destas narrativas se transformam em verdadeira matéria-prima, pronta a ser transformada e “moldada” às intenções estético-pedagógicas da autora, criando surpresa e (re)conhecimento; por outro lado, estas tornam-se indispensáveis à construção da individualidade pessoal e social de cada leitor/ouvinte, pois são verdadeiros mananciais de Cultura, logo verdadeiras arcas de Saber.

3. *Ulisses* – um caso de oralidade escrita

Desta voz marcada pela renovação da oralidade e da tradição destaca-se uma narrativa que faz parte do percurso escolar dos alunos do 2.º ciclo do Ensino Básico, *Ulisses*.

Toda e qualquer narrativa instaura a criação de uma nova realidade, através de uma produção simbólica e linguística que, na sua tentativa de expandir o *verbo*, estabelece múltiplas relações com várias realidades e linguagens. A essas realidades e linguagens junta-se a Imaginação, aspecto dinâmico e organizador do Sujeito, do Tempo e da História. E é nesse contexto que surge a obra em análise, *Ulisses*. Sendo uma narrativa de imaginação poética, não parte da realidade: a autora vai à gaveta da História, da sua tradição literária e recupera uma história antiga, a *Odisseia*, de Homero, transformando-a no seu hipotexto.

Assim, Maria Alberta Menéres, ao escrever sobre a História⁶, volta a assumir a ancestral função do contador de histórias, convidando o seu leitor/ouvinte a entrar num universo narrativo imbuído pela Tradição, imbuído por um mundo mágico-simbólico - pertencente ao maravilhoso clássico que resgata e (re)constrói – e pela oralidade – marca constante da tradição de expressão oral que preserva e inova.

No entanto, paralelamente, a autora/contadora de histórias assume uma nova função – a de guardião do Tempo. Escrever sobre a História e dar a conhecer que «na sua passagem pelo mundo, os homens deixaram marcas e que elas são um elo entre nós e aquilo que eles foram,

⁶ De acordo com Robyn McCallum (1999) há duas formas de a historiografia moderna se relacionar com o passado. A primeira assenta numa abordagem documental, enquanto a segunda combina uma abordagem dialógica. Apesar de o contexto desta narrativa não ser o da historiografia, torna-se evidente a sua clara relação com personagens historicamente referenciáveis, o que situa esta narrativa nesse passado histórico. Quanto ao tipo de abordagem seleccionada esta incide, sem dúvida, num «dialogue or conversation with the past» (pp. 170-171), capaz de propiciar, uma vez mais, diferentes leituras pessoais, críticas e cria(c)tivas.

apesar de terem deixado de existir» (Mattoso, 2000:148) é organizar o tempo e tornar significativo o seu devir, é encetar um diálogo profícuo com um passado que, ao alicerçar o presente, permite a cada um (re)construir a sua leitura e interpretação desse mesmo passado, do seu presente e, conseqüentemente, do seu futuro.

Para, então, encetar esse diálogo, Maria Alberta Menéres procura oferecer, nesta narrativa, além do *verbo* escrito, a voz. Como? Oralizando o *verbo* escrito e dando-lhe forma «audível», como se poderá verificar. Assim, este diálogo com o passado é construído em termos de conteúdo e de linguagem, em termos de *verbo* mítico-simbólico e de *verbo* dito. Centremos a atenção no *verbo* dito que se inscreve no verbo escrito.

O *verbo* mítico-simbólico desta narrativa desenvolver-se-á envolto por uma poesia e oralidade constantes. Importante para compreender o que se encontra para além da história, o estilo é uma marca fundamental desta construção que a autora propõe realizar – criar um «livro mágico», com respostas para muitas questões⁷ –, clarificada nas palavras de Paul Klee, citadas por si, «Assim, nós aprendemos a olhar para além das aparências, para chegar à raiz das coisas» (2003: 21).

Maria Alberta Menéres referiu, em Janeiro de 2004, que a sua obra tinha sido criada a partir de uma experiência oral, num contexto educativo, surgindo, então, a necessidade de, à semelhança das civilizações primordiais, contar uma história, para entreter o auditório. Só depois do sucesso dessa experiência é que surgiu a passagem do oral para o domínio da escrita, processo que, segundo Paul Zumthor (1984), representa mutações consideráveis, resultantes sobretudo do *medium* que é utilizado em cada uma das situações e que vai inevitavelmente influenciar a mensagem, sobretudo ao nível da recepção, em que se passa da audição em presença para a percepção visual de um grafismo (p. 50).

Esta passagem faz com que a escrita se torne num processo dinâmico que, recorrendo à memória do que era dito, permite transmitir e conservar *ad eternum* aquilo que, outrora, pertenceu ao domínio impreciso da oralidade. A própria autora, na referida entrevista, apresenta o seu texto como sendo o resultado de uma «oralidade escrita». No entanto, esta recriação de um contexto de oralidade acaba por comportar em si a intenção clara de um regresso às origens, regresso já antecipado pelo *verbo* mítico da própria narrativa.

⁷ Expressão utilizada pela autora numa entrevista registada em Janeiro de 2004, na Escola Básica 2º, 3º Ciclos Dr. António Augusto Louro, Arrentela, Seixal.

Contudo, este processo de «transcrição» não foi linear, nem apareceu registado como tal. A autora, recusando-se a tornar a sua história num documento aprisionado às convenções da escrita, abole, parcialmente, a forma narrativo-lírica primordial do seu hipotexto, que a ligava à própria origem do género que subjazia a essa mesma história – a epopeia. Roland Barthes, ao abordar esta questão da passagem do oral para o escrito, refere que este processo acaba por aniquilar algumas das características intrínsecas à oralidade, espaço vivo de uma cultura:

Em primeiro lugar, perdemos, é evidente, uma inocência; [...] ao reescrever o que dissemos, protegemo-nos, vigiamo-nos, censuramo-nos, riscamos as nossas parvoíces, as nossas suficiências (ou insuficiências), as hesitações, as ignorâncias, as complacências, às vezes, até as nossas mazelas [...]

Outra perda: o rigor das transições. [...] muitas vezes deixamos “correr” o nosso discurso facilmente [...] A escrita economiza-os. [...]

Uma última perda, infligida à palavra pela sua transcrição [...] a função fática ou de interpelação (1982: 9-10).

É exactamente a inocência táctica de que Barthes fala, esta paralinguagem inerente à oralidade e a proximidade da conversa com o «tu» que Maria Alberta Menéres não quis perder neste seu texto. Esta procurou, ao «transcriar» a sua história do oral para o domínio da escrita, conciliar o *verbo* do falante com o *verbo* do escritor, na tentativa de, simultaneamente, manter a intimidade e a cumplicidade que, possivelmente, partilhava com os seus ouvintes, aquando do momento oral em que contou esta história. A autora procurou, igualmente, (re)criar uma escrita dinâmica, criativa e capaz de, tal como na oralidade, acrescentar «um ponto» a cada nova leitura da história. Em suma, no seu texto transparece uma voz que, apesar de não ser audível sonoramente, é audível pelos mecanismos de escrita que a comporta, retirando, assim, a mudez da palavra escrita e atribuindo-lhe «corpo» e «voz». Deste modo, revaloriza-se a memória e a tradição da oralidade por meio da escrita.

Por esse motivo, considera-se fundamental analisar a presença dessa oralidade – enquanto marca estilística – neste texto de Maria Alberta Menéres. Para tal, será importante fazê-lo não por uma simples enumeração das marcas, particularidades da oralidade encontradas na sua escrita, sejam elas de carácter linguístico ou narrativo, mas por uma clarificação de objectivos, intenções que subjazem a esse processo, realçando, a partir dessas intenções, algumas das particularidades da oralidade utilizadas que as evidenciam.

1. A inocência e a simplicidade da oralidade são alguns desses objectivos. As particularidades que caracterizam o *homo loquens* aproximam o «eu» do «tu», criando uma

empatia, uma cumplicidade estreita entre a voz que fala e o «tu» que ouve. Neste caso, esta ligação pretende estender-se ao «tu» que lê.

Assim, aparecem estes objectivos registados por meio de um vocabulário pertencente a um registo de língua familiar («Mas ficou muito aborrecido com tal coisa, porque não gostava nada destas confusões», p. 8), registo de língua esse, repleto de marcadores discursivos da fala, («E lá foi», p. 12), de diálogos e de expressões interjectivas frequentes no discurso oral («- Uff! – disse Ulisses. – Que cansado estou, de tantas emoções! Vou dormir um pouco», p. 36); de frases incompletas («e foi para o campo lavar o campo...», p. 10).

Para além desses elementos e, também, característica intrínseca da oralidade, aparece uma sintaxe pouco estruturada, com sequências de frases simples, ligadas, por vezes, por coordenação – «Ulisses era o rei dessa pequena ilha, mas não um rei de coroa e manto, muito solene», p. 7 – sendo na sua maioria pela repetição da conjunção copulativa “e”. Essa simplicidade sintáctica é, ainda, marcada por uma grande variedade de repetições, mecanismo mnemónico frequente de apoio aos contadores. Este processo opera-se, por exemplo, através da repetição de um mesmo item lexical («continuavam a remar, a remar, a remar, a remar», p. 58), ou de um tempo verbal idêntico («Beberam, comeram, ofereceram sacrifícios», p. 14). Outra situação ainda é a repetição de uma estrutura sintáctica semelhante, construindo-se um discurso anafórico que acentua as acções ou características relatadas: «mais forte do que todos / mais cruel do que todos / mais bravo do que todos» (p. 23).

2. A repetição de itens lexicais ou expressões, a enumeração de elementos, as anáforas ajudam, igualmente, na «transcrição» de traços prosódicos, como a entoação, a acentuação, a ênfase, o ritmo.

Mas estas particularidades da linguagem aparecem, na sua maioria, expressas pela utilização de letras capitulares, (re)criando assim na escrita os traços prosódicos que corresponderiam, na oralidade:

- à elevação da voz – «Deu um salto e começou a gritar: / “HOMENS... H O M E N S ... H O M E N S ...”» (p. 25);
- ao realce de determinados elementos, através da acentuação prosódica em determinado momento do discurso – «E depois era uma história / de um herói de mil façanhas / chamado ULISSES / que viveu aventuras e desventuras e aventuras e desventuras» (p. 68);
- à enumeração pausada ou não de elementos – «UM ... DOIS... TRÊS!» (pp. 29-30);

- ao reforço de uma ideia – «Pela primeira vez ele se viu e se soube realmente / SÓ» (p. 59).

Estas estratégias de escrita, tal como as anteriores, servem o objectivo de evidenciar e inscrever as ideias, ou palavras-chave na memória do «tu» que, neste caso, lê, tal como aconteceria ao «tu» que ouvisse a história e estivesse sujeito as essas particularidades da prosódia.

3. Por seu lado, facilitando-se o acesso ao sentido e despertando sentidos, recorrem-se a vários processos para se transmitir a ideia, por exemplo, de movimento. Assim, para satisfazer este objectivo, aparece a narrativa visual⁸ (p. 23, segue-se a disposição gráfica do original):

e depois dava murros para
a
esquerda,

murros para
a
direita.

A repetição anafórica de expressões, por vezes em jeito de refrão («o mar / só o mar / o mar / só o mar», p. 8); ou a repetição anafórica de um mesmo item lexical («Aumentava / aumentava / aumentava...», p. 19), ajudam a alcançar o objectivo anterior. A utilização das reticências permite, ainda, ao «tu» prolongar a ideia expressa, tal como acontece neste último exemplo.

Contudo, a anáfora e a enumeração («Beberam, comeram, ofereceram sacrifícios... / Beberam, comeram, dançaram...», p. 14); o paralelismo estrutural («Quando estava junto da família, [...] só pensava em ir ao encontro do desconhecido; mas quando se via em plena aventura, só desejava voltar para casa, para junto dos seus», p. 8); a pontuação expressiva («e que era o terror!!!!», p. 23) permitem não só recriar os elementos paralinguísticos necessários à oralidade e a esta recriação da mesma, como reforçar uma ideia, através de mecanismos que

⁸ Entenda-se por narrativa visual, à semelhança de poesia visual, o processo de inscrição e organização formal e estrutural das ideias, com vista a, utilizando a forma ao serviço do conteúdo, facilitar o acesso ao sentido e permitir a visualização desse mesmo sentido. As condições de produção da linguagem oral condicionam o processo que se opera a partir da língua. Assim, ao contrário da escrita, a oralidade vive, não só das palavras, de aspectos sintácticos, semânticos e pragmáticos, mas também, e principalmente, de elementos paralinguísticos, como a expressão facial ou corporal. Estes últimos ajudam a clarificar o sentido dessas mesmas palavras e dispensam a rigidez dos aspectos sintácticos, semânticos e pragmáticos que inundam a escrita.

desencadeiam a visualização dos elementos referenciados, clarificando as ideias, captando a atenção e inscrevendo essas mesmas ideias na memória do «tu».

Outros processos que permitem atingir esses mesmos objectivos são o uso de recursos expressivos como a metáfora aliada à hipérbole («e Ulisses ficou a ser conhecido como “O destruidor de Tróia”», p. 16); a adjectivação («construir um enorme, um gigantesco cavalo de pau», p. 12); e, novamente, a narrativa visual (p. 30):

Dava pulos tão grandes que batia com a cabeça no tecto

batia com a cabeça nas paredes

nas paredes

nas paredes

batia com a cabeça no chão!!!

4. Mas a «transcrição» da voz da oralidade procura, ainda, atingir outros objectivos, um dos quais, fundamental no domínio do oral: a comunicação com o interlocutor. Nesta comunicação procura reduzir-se o distanciamento que a escrita cria entre a mensagem, o seu locutor, a situação e o interlocutor inicial, intercalando a narrativa com particularidades que reflectem preocupações de ordem emotiva; necessidades de carácter explicativo ou educativo; intervenções com função lúdica, com o intuito de (re)estabelecer a função fática do discurso e, conseqüentemente, um contacto mais próximo com o interlocutor.

Para (re)encontrar a palavra-voz inicial, a intimidade e a familiaridade que esta possui, recorre-se a vários mecanismos:

- *mecanismos narrativos*, como as constantes intervenções e apartes do narrador («Só lhes digo: foi a destruição completa desta cidade», p. 16); ou a «transcrição» dos diálogos e das características do oral, na narrativa, muitas das vezes acompanhados pela indicação do locutor («ULISSES - Ouve lá, ouve lá, não me comas, não me comas, que eu quero falar contigo», p. 26);
- *mecanismos linguísticos*, alguns já enunciados, como o uso de uma pontuação expressiva. Além das reticências, note-se a utilização do ponto de interrogação que reflecte quer o pensamento do narrador («Mas quê?», p. 12), quer os utilizados para expressar interrogações retóricas que abrem, desse modo, as portas à imaginação do «tu», por um processo de criação de *suspense* («Mas para que seria este cavalo?», p.

12), e, conseqüentemente, por um processo de recuperação, de capacidade de (re)avivar a atenção do «tu», como que desencadeando a função fática da linguagem, («E Ulisses, existiu? E Homero, existiu? E o Sol, existe? E a Lua, existe? E o mar, existe?», p. 12), são, também, processos linguísticos ao serviço desta comunicação com o interlocutor.

- *mecanismos de carácter morfológico*, que aparecem, igualmente, para satisfazer este objectivo de contacto, mais «físico», entre o «eu» e o «tu», manifestando-se no uso de verbos que remetem para um domínio da oralidade e, conseqüentemente, se destinam ao registo oral dos contadores de histórias, como o «contar» (pp. 7, 23, 37), o «saber» (p. 14), o «dizer» (p. 16), o «perguntar» (p. 22), o «voltar à história» (pp. 22, 24), servindo para (re)estabelecer a referida aproximação entre o locutor e aquele que lê e ouve (narratário/ouvinte), dando, claramente, lugar a uma «oralidade escrita».

A somar a esta questão morfológica, aparece uma outra, a utilização da primeira e segunda pessoas do plural, o que evidencia a presença do narratário do texto e o convida a participar na história, sendo esses momentos escolhidos para transmitir informações paralelas à história, ao narratário/ouvinte: «Eu não sei se vocês sabem que tanto os Gregos como os Troianos não adoravam um só deus – adoravam muitos deuses, e por isso dizemos que eram politeístas» (p. 14).

- *a narrativa visual*, processo simultaneamente linguístico e narrativo, que satisfaz, também, o objectivo comunicativo do texto ao facilitar o acesso ao sentido, colocando a forma ao serviço do mesmo.

5. Por fim, há que referir ainda o jogo com a memória, antídoto do esquecimento. A memória é uma das características fundamentais do discurso oral, a palavra surge por recordação de uma anterior a si, mas que, fundindo-se nessa mesma palavra, (re)cria, assim, uma nova palavra. Pensando verbalmente o maravilhoso clássico que dá corpo a esta memória, surge um *verbo* dito, que transparecendo no *verbo* escrito, inscreve a sua notação poético-criativa, seja de carácter pessoal – a lembrança – ou de carácter universal – o mito do passado.

As repetições, as frases incompletas ou a sua interrupção abrupta, o aparecimento de hesitações ou de interjeições, a adjectivação e as interrogações retóricas remetem para este

processo de resgate da memória⁹, uma memória que colora e condiciona a construção progressiva do tempo da história, tempo (re)inventado pela recuperação do mito de Ulisses, no tempo da narrativa.

Mas uma outra memória surge neste jogo com a escrita: a memória individual, construída a partir da Tradição e da memória colectiva. A escrita vai permitir à memória colectiva uma tripla funcionalidade:

- comemoração;
- (re)ordenamento de informações;
- armazenamento de informações.

Ao percorrer este caminho, Maria Alberta Menéres transforma a tradição da memória colectiva que marca o seu hipotexto e, assim, pela memória individual, comemora-a, (re)trabalhando-a de acordo com o seu propósito estético-ideológico e inscrevendo-a no tempo e no espaço renovados, por meio da escrita.

A própria autora refere que iniciou este processo com o reconto oral da narrativa, por intermédio da sua memória individual (propriedade psíquica de conservar informações) – a lembrança –, tendo depois passado por um momento de releitura da obra base, a *Odisseia*, para voltar, de seguida, para o reconto oral da mesma, com base numa nova memória individual – a da leitura. Este último processo da memória possibilitou à autora retirar, da obra lida, um fio condutor pessoal para a sua história, seleccionando os aspectos e a forma de contar que, no seu entender, eram mais significativos. Esta nova memória – a da leitura – surge, então, a completar a anterior – a da lembrança – e constrói uma nova memória individual, a qual, pelos processos da oralidade e da escrita, posteriormente, se transforma em nova memória colectiva, pois partilhada.

Transcrevendo essa nova memória individual surgem mecanismos narrativos:

- como a introdução da opinião do narrador, dando certos indícios sobre o desenrolar da história: «Mal ele sabe que só lá chegará daí a muitos anos» (p. 16);
- a atribuição da autoridade do que o narrador diz a outros, neste caso, a outros indefinidos que, pela sua ausência corporal, o desculpabilizam no caso de poder estar errado: «Dizem que não ficou pedra sobre pedra» (p. 16);

⁹ Jacques Le Goff explicita esta memória, como sendo a «propriedade de conservar certas informações, [que nos] reenvia [...] em primeiro lugar para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode actualizar impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas» (1984:11).

- a narrativa sumária de acontecimentos que não são narrados no tempo da história, por pertencerem a personagens ausentes, mas directamente ligadas à personagem principal, tal como acontece com o relato da mãe de Ulisses, no Inferno, sobre os acontecimentos ocorridos em Ítaca, durante a sua ausência.

Estes mecanismos ajudam a recriar a história e o tempo, com base na alternância entre o passado e o futuro, temporalidades às quais o narrador tem acesso devido à sua omnisciência. Essencialmente descritivos, aparecem, então, em forma de analepse e prolepse, criando, contudo, um certo anacronismo temporal dentro da narração dos acontecimentos, mas acabando por cumprir uma função completiva (Genette, 1995), permitindo, desta forma, preencher as lacunas da história.

Assim, seja o jogo da memória (estado psíquico) ou a memória colectiva transmitida pela memória individual, torna-se claro que o jogo instituído acaba por ser, essencialmente, um jogo entre o tempo da história – o tempo objectivo dos acontecimentos –, e o tempo da narrativa – o tempo subjectivo – que é, à partida, um tempo que vive do e no oral, um tempo que se constrói com base na Tradição e na Memória, apesar da sua formalização escrita.

A escrita assume, desta forma, a força da «*performance* da acção vocal» (cf. Zumthor) transpondo para o *verbo* escrito a capacidade de exibição que caracteriza o *verbo* dito e que permite conquistar o outro. Assim, a narrativa constitui-se, ela própria, como anacronismo de escrita, uma vez que se desvia dos padrões da mesma, na tentativa de «transcriar» o oral, acabando por, com a sua sintaxe simples, as suas particularidades linguísticas da oralidade, as suas distorções, condensações e invenções, os seus mecanismos narrativos, característicos do ancestral contador de histórias, constituir-se como o anacronismo patente no próprio ser, na memória desse mesmo ser, materializando, assim por escrito, um mito que teve origem num outro mito, em suma, uma voz que teve origem numa outra voz, como se de uma ritualização (entenda-se (re)criação) desse mito se tratasse.

É, então, neste anacronismo que a Tradição do *verbo* dito se expande para o *verbo* escrito, subvertendo as suas regras e conduzindo o *homo scriptor* na procura da ordem, uma ordem individual e específica, através de um estilo que se torna no «seu centro de coerência e permanência, que tende, na sua dinâmica organizativa, a agregar a si o maior número possível de elementos da temporalidade, ou seja, que tende a realizar um trajecto antropológico maximamente rico» (Godinho, 1982: 95). Estas marcas de oralidade, reflexos da tradição do mito e do ancestral contador de história figuram, então, como elementos fundamentais à Literatura da

autora, uma literatura que pretende contar e encantar, uma literatura que vive da partilha memorial incessante de vozes, dimensões maravilhosas, poesias e valores ético-morais.

4. Conclusão

De Palavra que puxa Palavra em Memória que puxa Memória, Maria Alberta Menéres empreende um percurso literário que aponta para uma intenção inteiramente performativa, num sentido dialógico, revelando que nas suas narrativas, «*Não existe inspiração, mas “transpiração”*» (2003: 124). O seu objectivo não é copiar a tradição, nem oferecer ou incutir palavras ditas, mas sugerir realidades, imaginários e memórias, a partir dessa mesma tradição, utilizando para tal as palavras ditas e, sobretudo, as palavras não ditas.

As suas obras, repositórios dinâmicos da Tradição e da Memória, onde a infância, a natureza e a oralidade assumem um papel fundamental, põem em palco narradores, frequentemente omniscientes – imagens dos ancestrais «contadores de histórias» – que, ao darem opiniões e ao intervirem no decorrer da narrativa, bem como ao envolverem os seus leitores/ouvintes, interpelando-os e apelando à sua participação, adensam a carga afectiva do discurso, pois (re)estabelecem a função fática e emotiva, características do discurso oral. A Palavra, na sua forma mais original, funciona, mais uma vez, como elo de ligação sincero entre personagens e leitores/ouvintes.

A escrita da autora torna-se, então, num processo dinâmico que recorrendo à Palavra, ao Corpo, à Memória, à Letra e à Voz, permite transmitir e conservar *ad eternum* aquilo que outrora pertenceu ao domínio impreciso da oralidade. A sua escrita vem, deste modo, valorizar a memória e a tradição da oralidade, fixando referentes culturais. Mas, ao passar-se para a escrita o espaço da fixação desta voz, promove-se igualmente a sua rentabilização, por processos de enriquecimento estético, transformando-a em prazer, jogo e conhecimento.

Deste modo, nesta «ponte de palavras» permite-se iniciar os leitores na sabedoria popular e na experiência poética, recriando-se o contexto dessa mesma voz, ou seja, o contexto da oralidade que subjaz ao contexto da tradição. Permite-se introduzir o leitor infantil na memória da oralidade, da língua, da natureza, em suma da tradição, memórias que constituem a cultura da memória colectiva. Logo esta eterna Poetisa revela-se alguém que desencadeia, pelo poder, magia e organização da Palavra, conceitos, afectos e sentires, partindo de motivações estéticas, pedagógicas, ideológicas e lúdicas, sem nunca perder o rumo da sua verdadeira cosmovisão – a da necessidade da imaginação (re)criar poeticamente a tradição, a realidade e o indivíduo.

Estas obras que visam cultivar o imaginário e a imaginação, metamorfoseando as vozes ancestrais, dando-lhes cor, vida e voz renovadas, deixando entrever marcas conhecidas e inovadas, apontam para um caminho na educação que não se pretende perder na realidade pedagógica que se partilha. Estas permitem uma educação que se centra *num* «processo relacional continuado e aberto, de dar forma à condução do nosso viver» (Moura, 2002: 25).

Encantando o leitor/ouvinte com uma linguagem musical e espontânea, literária e coloquial, uma linguagem que se apresenta colorida e sinestésica, desperta-se a sua capacidade intuitiva para descobrir o texto, a poesia, uma vasta gama de sentimentos, estados de ânimo, conduzindo, assim, cada um à sua própria visão de mundo, à sua imaginação e ao seu temperamento. Só percorrendo este caminho é possível criar novos leitores, mais activos, críticos e criativos, possuidores de uma nova literacia, a qual se desenvolve não em conhecimentos enciclopédicos, mas actua como ferramenta para a construção do próprio SABER e SER passados, presentes e futuros, porque o importante não é estabelecer os limites da realidade e da fantasia, não é perceber a que tipo de mundo pertencem as personagens. O importante é ouvir, sentir, ler e lembrar as acções e as palavras das personagens que percorrem as narrativas.

Partilhando o fardo da revelação da realidade com a História, a Palavra ficcional oferece, assim, uma forma diferente de se perceber o mundo e a posição humana neste. A Palavra ficcional oferece uma outra visão da realidade, dando-lhe sentidos novos e plurais. Seduzindo pela narrativa, devido à sua capacidade estruturante do pensamento e da linguagem, a Palavra-narrativa permite ao Homem atribuir «sentido ao que se passa no tempo, e sobretudo para dar sentido ao que se passa na vida de si mesmo e dos outros homens» (Mattoso, 2000:137).

Como refere Maria Alberta Menéres, as palavras comportam, em si, o poder de fazer e desfazer a realidade e a verdade de alguém, «*Um*s podem exercitar a imaginação e fazer com que o pensamento voe; *outras* podem cortar cerce o percurso da imaginação e provocar o medo, a aflição, a angústia» (2003: 19). Assim, tal como aquele que escolhe as aventuras e as palavras enceta uma aventura ao escrever para crianças, como a autora refere na «Introdução» a *Ulisses*, também o jovem, perante estas histórias, é convidado a criar uma nova aventura, participando na acção das personagens, pela e na linguagem, mas mais do que construir a história das mesmas, é convidado a imaginar a sua própria história, pois «*E Ulisses, existiu? E Homero existiu? E o Sol, existe? E a Lua, existe? E o mar, existe?*».

REFERÊNCIAS

1. Bibliografia da Autora

MENÉRES, Maria Alberta,

1988, *Histórias de Tempo Vai Tempo Vem*, Porto: Desabrochar. (HTV)

1989, *A Porquinha Asseada*, Porto: Desabrochar. (PA)

1989, *Ulisses*, Porto: Asa. (U)

1993, *Uma Palmada na Testa*, Lisboa: Editorial Verbo. (IPT)

2000, *A Chave Verde ou os Meus Irmãos*, Porto: Asa. (CV)

2001, *Dez Dedos, Dez Segredos*, Lisboa: Lisboa Editora. (10D)

2002, *Contos de Perrault*, Porto: Asa.

2003, *Imaginação*, Porto: Asa.

2. Bibliografia Geral

BARTHES, Roland (1982). “Da palavra à escrita”. In *O Grão da Voz. Entrevistas 1962-1980*. Lisboa: Edições 70, pp. 9-13.

(1988). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.

ELIADE, Mircea (1989). *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70.

FERRÉ, Pere (2000). *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*. vol. I, Lisboa: FCG.

GENETTE, Gérard (1995). *Discurso da Narrativa*. 3.^a edição, Lisboa: Vega.

GODINHO, Helder (1982). *O Mito e o Estilo. Introdução a uma Mitoestilística*. Lisboa: Editorial Presença.

GOFF, Jacques Le (1984). «Memória». In Fernando Gil (coord.), *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN/CM, vol. I, pp. 11-50.

HOURIHAN, Margery (1997). *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*. London & New York: Routledge.

JABOUILLE, Victor *et alii* (1993). *Mito e Literatura*. Mem Martins: Editorial Inquérito.

JEAN, Georges (1990). *Le Pouvoir des Contes*. s.l. : Casterman.

MATTOSO, José (2000). «A importância do texto literário no ensino da História». In *No Branco do Sul as Cores dos Livros. Actas do Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens*. Lisboa: Editorial Caminho, pp.135-150.

MCCALLUM, Robyn (1999). *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction. The dialogic construction of subjectivity*. New York: Garland Publishing.

MEIRELES, Cecília (1984). *Problemas da Literatura Infantil*. 3.^a edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MOURA, José Barata (2002), «Para uma ontologia do imaginário». In Armindo Mesquita (coord.), *Pedagogias do Imaginário*, Porto: Asa.

PIRES, Maria Natividade Carvalho (2005). *Pontes e Fronteiras. Da Literatura Tradicional à Literatura Contemporânea*. Lisboa: Editorial Caminho.

ZUMTHOR, Paul (1984). *La Poésie et la Voix dans la Civilisation Médiévale*. Paris : PUF.