

# Coração, pano e voz: reflexões sobre a matéria de certos destinos dos clássicos recriados

*Cláudia Sousa Pereira*

Universidade de Évora

CIDEHUS-UÉ, UID/HIS/00057/2019

**Resumo:** Apresenta-se, neste estudo, uma reflexão sobre os livros-objeto usados como suporte para o contador de histórias, funcionando enquanto partituras de *performances* que dispensam o código verbal escrito, em detrimento de outros códigos comunicacionais. O exemplo é o livro de pano de autor(a), mais precisamente da contadora Bru Junça, e no caso de um clássico não de autor, mas da tradição popular. Para chegarmos à análise do exemplo tradicional popular – *O Lagarto Pintado* –, temos em conta outras transmutações, que outro tipo de clássicos ganharam, no percurso de consolidação enquanto obras que, patrimonialmente, partilham o seu valor estético-literário, mas também sociológico, com os seus públicos, de formas que se dão e os dão a ler com a profícua pluralidade que o texto literário, por definição, permite.

**Palavras-Chave:** contadores de histórias; livros de autor; materialização e *performance*.

Neste texto, faremos uma reflexão sobre os livros-objeto usados como suporte para o contador de histórias. São como partituras de *performances* que dispensam o código verbal escrito, em detrimento de outros códigos comunicacionais. Focaremos o nosso exemplo no livro de pano de autor(a), mais precisamente da contadora Bru Junça, e no caso de um clássico não de autor, mas da tradição popular. O percurso do nosso texto, para chegarmos à análise do exemplo em causa – *O Lagarto Pintado* –, não deixa de ter em conta outras transmutações, que outro tipo de clássicos ganharam, no seu percurso de consolidação enquanto obras que, patrimonialmente,

partilham o seu valor estético-literário, mas também sociológico, com os seus públicos, de formas que se dão e os dão a ler com a profícua pluralidade que o texto literário, por definição, permite.

### **Recriação, transmutação, reescrita, releitura: da intenção ou *design*.**

No campo dos estudos literários em Portugal, depois de uma explosão editorial de qualidade inegável nos anos 90 que tem mantido uma certa constância, a literatura infantojuvenil (LIJ) tem vindo a ganhar muito devagar um lugar que a arreda das margens do sistema académico, apesar de um certo vanguardismo que os métodos e ferramentas que nos permitem estudá-la nos têm proporcionado. Referimo-nos sobretudo à relação do literário com outras linguagens artísticas, que se cruzam pelas intenções estéticas, e sob a mais ampla égide da comunicação humana nas diferentes sociedades em que se congregam e relacionam os seres humanos.

Durante décadas, e mesmo já no Portugal do pós-25 de abril, a LIJ esteve quase exclusivamente ligada ao campo da pedagogia. De facto, não encontramos nenhum obstáculo numa tal aproximação consistente e sistemática, sobretudo quando serve para alertar, promover e implementar práticas sobre a forma como se escolhem e tratam os livros de inegável valor estético, sem juízos de valor estéreis, e que se dão a ler às crianças.

Depois de ultrapassada, então, a necessidade de precisar a designação do campo de estudos da LIJ, depois da extensão às universidades, quebrando a exclusividade dos magistérios ou das escolas superiores de educação, depois da conquista da autonomia nos *curricula* dos cursos de mestrado ou 2.º ciclo de estudos em literatura e de cada vez mais estudos aprofundados conducentes ao grau de doutoramento serem na área da LIJ, continuamos o nosso trabalho, que gostamos de continuar a chamar vanguardista, de dar a ler livros que sobrepõem largamente ao código verbal outros códigos. Estas relações a que os estudos de literatura, no século XX, começaram a dar atenção, a partir do sucesso académico dos estudos culturais e estudos comparatistas, têm no livro-objeto, assunto desta obra, uma sincronia entre os diferentes códigos e as diferentes gramáticas usadas para codificar e decodificar uma cosmogonia, que um livro acaba sempre por encerrar, fazendo uso, em partes flutuantes e consoante ditames de vária ordem que obedecem a uma inevitável dinâmica societal, da *mimesis*, da representação e da criatividade.

Trata-se, afinal, de considerar a leitura literária a partir de outras linguagens, que não a verbal, que contribuem para uma valorização da linguagem literária. Com todas as dificuldades e fragilidades que as generalizações implicam, importa-nos a prudência do estudo do caso para lá chegar. Já afirmava Paul de Man, neste sentido, que seria “perfeitamente possível descrever um determinado tipo de linguagem literária com uma precisão mais que adequada (...). Mas isso só funciona enquanto se descreve a espécie sem se aproximar demasiado do género: considerando provado que existe uma coisa como a “linguagem literária”” (de Man, 1983, p. 299).

Tratando-se de leitura literária por leitores infantojuvenis, os que à partida ainda não dispõem nem das competências linguísticas, nem de referências de vida, por razões óbvias, suficientemente maduras, será uma leitura que, muitas vezes, parcial ou totalmente, passa por um mediador adulto. Se os livros contiverem uma quantidade significativa de texto, não entrando, portanto, no campo dos livros-objeto, as questões de competência linguística sobrepõem-se à maturidade na capacidade de observar e ler o mundo, através daqueles objetos. Sendo que, se a primeira falta de maturidade, se colmata com uma leitura em voz alta pelo adulto responsável, a segunda pode ser sempre melhorada, enriquecida, explorada, quer com ajuda quer autonomamente, pelo próprio leitor infantil. E a confiança que um pré-leitor ganha, na autonomia da manipulação de um objeto que partilha competentemente com quem “sabe mais”, é já uma espécie de grau zero da promoção do gosto pelo livro e pela leitura, como bem sabemos.

Mas um leitor de LIJ, seja qual for o seu grau de autonomia leitora, tenderá sempre a ser muito mais manipulável por alguns intervenientes no sistema literário. Falamos sobretudo dos subsistemas que vivem também do lucro financeiro, do que um leitor adulto de obras que não seja de LIJ. E no subsistema onde se incluirão os mediadores de leitura de modalidades, circunstâncias e formalidades várias, mais livre, consciente e responsável será aquele que melhor pensar o objeto que irá dar a ler. Trata-se de optar, livremente, de entre a oferta disponível, com desígnios conscientes, mais ou menos programáticos, na construção de uma espécie de *playlist* a explorar, no caso dos pré-leitores ou da leitura-espetáculo, com os seus leitores-espectadores.

A temática que une os estudos aqui reunidos passa pela classificação das obras estudadas em consonância com a noção de “clássico”. E esta passará, de acordo com os procedimentos próprios dos estudos literários, também pela noção de “cânone”. Se, por um lado, os clássicos transcendem as

circunstâncias que ditam as regras que os transformam em obras de arte literária na época em que nascem, essas circunstâncias podem, ou não, influenciar a recepção dos clássicos ao longo da linha do tempo. Sabemos que as dinâmicas que empurram as obras para o centro ou periferia do sistema literário podem ser, mais ou menos, previsíveis, mas sempre com uma margem de erro na avaliação do que pode, ou não, vir a tornar-se um clássico.

Quando estamos a falar de clássicos, fazemo-lo igualmente para lá de uma imaterialidade da literatura que a torna, para além de arte, património da humanidade. Falamos também da literatura na sua outra manifestação, tornada tangível não só pela leitura, mas também pela *performance*: a do texto grafado ou do produto da memória em oral, que se encontra nas emoções e nas sensações materializadas em cores, texturas, sons, até cheiros e, até quem sabe, sabores. É a literatura que permanece, enquanto criadora de arquétipos, que se revestem posteriormente de variadas figurações, e a que chamamos fundadora, mas também tradicional, mito ou lenda, e que sai da sua circunscrição cronotópica para se deixar apropriar em diferentes latitudes e longitudes, épocas e momentos.

Sabemos, pois, que certos clássicos já foram “verbo que correu pela boca do povo e ficou no seu coração” e que algum genial manipulador da palavra o moldou para texto escrito e o arquivou. Pelo menos para que não se lhe perdesse o rasto, também à matéria moldada e não apenas aos traços e formas do moldador. Outros clássicos tiveram autor dedicado a esse ofício de ser poeta, novelista, dramaturgo. Mas mesmo estes, os clássicos mais amados ou bem tratados pelos seus leitores ao longo de décadas e mesmo séculos, acabaram no sopro de palavras contadas, ou “traduzidas” noutras linguagens, mais ou menos longe da forma da letra em que nasceram.

O exemplo mais universal que nos assalta desde logo, sobretudo no universo infantojuvenil, é o nome da personalidade que se tornou indústria: Walt Disney. Não é nosso objetivo aqui trabalhar as adaptações de clássicos a que esta empresa, desde há décadas, se dedica com tanto sucesso, e não apenas financeiro, até porque este é um filão constantemente explorado na investigação em LIJ. E podem encontrar-se no mercado livros-objeto, muito mais corretamente arrumados nas prateleiras do *merchandising* do que da LIJ. No entanto, o caso particular da adaptação feita pelos estúdios Disney do conto de Andersen, *O Patinho Feio* (*Den grimme aelling*, 1843), é uma sedutora “curta”, para além da sempre questionável opção estética do traço tão reconhecível como monótono e redutor desta “animação” em desenhos, realizada a partir do texto literário dessa figura maior universal que foi o autor dinamarquês.

O que para aqui nos interessa e convidamos a observar logo nos primeiros minutos, dos nove que a totalizam, deste *The Ugly Duckling* vencedor do Óscar para melhor curta-metragem de animação em 1939<sup>5</sup>, produzido por Walt Disney, dirigido por Jack Cutting com música de Albert Hay Malotte, é a expressividade da “atuação” daquelas personagens que não proferem uma única palavra. Uma adaptação que parece, então, contar com o reconhecimento da matéria que transmuta um determinado enredo de uma linguagem para outra, aqui da literatura para o cinema, sem recurso à linguagem verbal e assumindo-se apenas a visual e sonora do cinema, vertida no filme. Trata-se de um exemplo que nos pode até parecer dar ao filme um estatuto equiparado ao de “contador da história”. A estes processos de transmutação voltaremos mais adiante, mas aqui queríamos chamar a atenção para a importância das artes performativas, até nos desenhos animados, como elemento, também moderno e contemporâneo, fundamental para o processo de consolidação do estatuto dos clássicos da literatura. E assim o terão sido as representações teatrais antes do advento da Sétima Arte, ombreando com certas outras representações, talvez menos efémeras e suscetíveis de resistir em arquivos ou monumentos preservadores de memória, no mundo das Belas Artes.

Nos estudos literários, chegamos aos clássicos, já não apenas a propósito dos diálogos interartes, mas trabalhando o livro-objeto, o livro infantil como artefacto. Poderemos sempre equacionar se não continuaremos nesses cruzamentos de subsistemas, como o da literatura e artes plásticas, ou se olhamos para dentro deste caso do livro-objeto e, em efeito matrioska, percebemos que há nele uma outra composição: talvez literatura infantil e ilustração, mas também literatura infantil e artes gráficas, numa clara aproximação dos habituais e clássicos intervenientes no objeto livro que recua até ao seu antepassado pergaminho. E por que não falar de literatura infantil e arte têxtil? Pois é precisamente sobre um certo tipo de livros-de-pano, que tomaremos como espécie, para falarmos do género livro-objeto, retomando aqui a terminologia proposta por de Man e emprestada pelas ciências da natureza.

Talvez seja conveniente esclarecer ainda porque falamos de arte têxtil, quando o exemplo sobre o qual faremos uma espécie de *close reading* é um livro artesanal, de autora. Utilizo a designação “arte têxtil” não para não lhe chamar costura, atividade com toda a sua dignidade, mas porque, para além

---

5 Existe, ainda, uma primeira versão do conto (1931), a preto e branco, mais afastada do texto de Andersen, incluída na série das *Silly Symphonies* de Walt Disney.

de estarmos conscientes de que, na sociedade tradicional onde a autora vai buscar inspiração, uma costureira não é uma modista, e o resultado da costura é fruto de um trabalho de projeto que transcende o mero ato de cortar e coser. (E como esta metáfora da costura serve tão bem para destrinçar recriação de qualquer outra atividade, infelizmente tão banalizada no mundo, também da LIJ).

É um trabalho, o que tomamos aqui como objeto de proposta de estudo, que serve mais do que o utilitário, não deixando de lado o funcional, uma vez que terá em conta o propósito para que foi feito e que implica as circunstâncias do seu uso, a própria *performance* da sua leitura, bem como o destinatário implícito da sua manipulação: *sound and gesture and context and backstory* (Foley, 2005: 260). Estes elementos onde vive “o livro-objeto que se conta” ajudar-nos-ão à sua inclusão num subsistema que reclamará sempre, para que se cumpra, a intervenção do mediador, em princípio (ou ao princípio) adulto. Não podemos, neste percurso e neste campo de estudos, esquecer que se vai crescendo leitor à medida que se vai praticando essa atividade, ultrapassando níveis, escolhendo caminhos e companhias, com uma autonomia que vai também ela em crescendo.

Mas voltemos aos clássicos, para deles dizer que, em geral, talvez a definição que nos continue a melhor satisfazer seja a de Italo Calvino na obra que intitula precisamente *Porquê ler os Clássicos?*, de 1991, onde faz uma afirmação sobre a qual discorre depois interessantes considerações e argumentos: “Um clássico é um livro que nunca acabou de ser lido”. E falemos também de recriação. Uma recriação que é sempre uma interpretação do objeto-modelo. E uma recriação como a passagem de um clássico para um livro manipulável – livro-objeto – implica uma transmutação precisamente por manipulação, perdoe-se-nos a redundância. Segundo a proposta de Umberto Eco (2005), uma manipulação deriva de duas opções possíveis: a primeira, mostrar o que não se diz ou, a segunda, não mostrar o que se diz. Para o primeiro caso, Eco dá o exemplo da personagem do Capitão Ahab de *Moby Dick* que Melville criou com uma perna-de-pau, mas não sabemos qual, e da recriação de John Huston para o cinema que põe Gregory Peck amputado da perna esquerda. Já para o segundo caso, Eco explica a impossibilidade de traduzir visualmente um texto. As “imagens não podem (...) dizer *eu estou a mover-me em espiral*” (Eco, 2005: 339). Podem adaptar “esplendidamente” um texto, mas não traduzi-lo. Esta é, na linguagem da arte plástica que se socorre da arte verbal, a lição de René Magritte no seu *La Trahison des Images* (*Ceci n'est*

*pas une pipe*), ao fazer depender a sua posição epistemológica sobre a Arte do discurso verbal, para esclarecer as questões que se prendem essencialmente com a representação do real ou *mimesis*.

Quando na LIJ, em geral, tratamos da adaptação de clássicos, não podemos nunca ignorar a interpretação que novas ilustrações de textos de autor fazem ao relê-los. Circunscrevermos essas adaptações ao livro-objeto transporta-nos para uma outra dimensão, precisamente a da tridimensionalidade. A pergunta, ou, pelo menos, uma das perguntas, que se impõe então colocar no início de um capítulo da investigação em estudos literários em torno desta temática será a seguinte: o que acontece ao tecido verbal num exercício de recriação em livro-objeto? Julgamos que a condição, ou, pelo menos, uma das condições, para começarmos a responder a esta questão, se prende com um pragmatismo que apenas ao de leve toca no utilitarismo de um objeto artístico. Falamos, obviamente, na condição inerente e própria da LIJ onde é valorizado o recetor, a criança, e este condicione a mensagem na sua polivalência. Trata-se forçosamente de uma intenção. Havendo uma diferença de intenções que condiciona o objeto livro como produto final, queremos traduzir aqui esse conceito da *intenção por design*. E trata-se, em qualquer um dos exemplos e casos que se estudem, uma revalorização da intenção ou *design* gráfico, que se verte na engenharia do papel e na arquitetura do livro, em detrimento da intenção textual ou, como preferimos chamar, do *design* literário. Nuns e noutros casos, tudo – forma, conteúdo, contexto até – está “feito para” – em função de, e por isso para funcionar, para servir a quem o usa. O tecido textual e os outros – de papel, ou plástico ou pano – são trabalhados para as crianças lerem e crescerem leitores, para as crianças mexerem e perceberem que um livro se lê com vários sentidos, comunica e provoca diferentes emoções e sensações.

O lugar do estudioso de literatura perante estes objetos, quase totalmente construídos com recurso a outras linguagens que não a verbal vertida em texto tipografado, terá de forçosamente colocar num plano diríamos subliminar, numa espécie de lugar alquímico da matéria negra, onde o não-dito só se lê verdadeiramente se for literariamente. Mas cumpre também aos estudiosos de literatura, lado a lado com estudiosos das outras disciplinas que usam a gramática da estética e, com ela e entre eles, avaliar as possibilidades de leituras polissémicas e reconstruir os outros lados de um objeto cultural que é um livro-objeto nas suas funções éticas, políticas e lúdicas.

É certo que o “esplendor” de certas transmutações, continuemos a chamar-lhe assim, sobretudo quando não queremos que a palavra recriação se

banalize e saia do cuidado estético que a criação merece, “rasgam o pano” e denunciam o mau-gosto. Até em contextos *mainstream* e de massificação de públicos, como em Hollywood, estas preocupações com o gosto também se pronunciam. Não sendo lugar de Ciência, onde a argumentação do gosto, como de resto no mundo da Política, não é, só por si, válida, Hollywood na cerimónia deste ano de entrega dos Óscares ofereceu-nos um *happening* bem demonstrativo destas tendências e com alertas para o espírito crítico na receção das mesmas. Dois atores, Melissa McCarthy e Bryan Tyree Henry, entraram em palco para anunciar o prémio para melhor *costume design*, homenageando o filme *The Favourite*, vestidos com trajes “à século XVIII”. O discurso foi maravilhosamente certo pelo oximoro que criou pelo contraste com a roupa envergada por quem o proferia. Referindo-se aos designers de guarda-roupa ou figurinistas, Melissa McCarthy, cujo vestido aparatoso estava carregado de coelhinhos de peluche que pareciam saltitar por todas as pregas, rendas, veludos e plissados, afirmou, com o ar mais sério deste mundo, denunciando certa pose artística da ironia cultivada no mundo dos comediantes: “*These artists create a pastiche of textiles with authenticity, yet never distract from the story. Costume designers construct the looks that ground the character to a particular time and place in the subtlest of ways*”. Curiosamente e não menos a propósito deste nosso trabalho, o Óscar foi entregue à *designer* de Black Panther da Marvel e Ruth Carter, no discurso de agradecimento, disse: “*Marvel may have created the first black superhero, but through costume design, we turned him into an African king, (...) Mom, thank you for teaching me about people and telling their stories. You are the original super hero*”.

Pois estamos em crer, como Ruth Carter, que os contadores de histórias estão precisamente entre os super-heróis da recriação dos clássicos. Dos outros clássicos, os que não têm autor conhecido, alguns com primeiros re-coletores reconhecidos – falamos de exemplos como Perrault ou os Grimm –, e muitos mais “outros clássicos” que são bens de património cultural imaterial da humanidade. Em cada *performance* de um contador de histórias, há uma nova leitura de um texto que, como num livro-objeto tem muito pouco ou nenhum lugar físico em forma de texto tipografado, mas onde as sensações das emoções contidas no texto oral se atualizam noutros códigos: o musical, o cinésico, o proxémico, para só darmos alguns exemplos que já Viegas Guerreiro, há tantas décadas, elencou nos seus trabalhos pioneiros.

A abordagem do caso que, agora, propomos insere-se precisamente na área deste cruzamento: o texto tradicional, o livro-objeto, a *performance* do contador. Não analisaremos nem interpretaremos o texto ou a *performance*,



mas as opções que condicionaram a criação do livro-objeto em função da sua manipulação pela contadora que o criou, recriando um clássico popular, tradicional, talvez até só de circulação no espaço ibérico. É o caso de Bru Junça, contadora e criadora de livros em pano.

### Era uma vez uma menina...

Olhámos para o trabalho da Bru Junça, contadora de histórias profissional, que define assim a sua relação com o objeto livro que ela mesma constrói e que usa na sua atividade:

As mãos abrem as palavras que a boca silencia. Procuo fios que conduzam página a página, entre capas e contra-capas. Conto e canto as histórias que me escrevem. Gosto de dobar palavras, ilustrações, autores, poesia e cantos como um novelo que cresce e vai ganhando forma, entre as mãos, com o tempo. No final, rematar com nó(s). Guardar o novelo, no bolso, como quem guarda um pequeno mundo para brincar.

Livros que nascem de retalhos de pano e de memória. Cada um é uma peça única. Mutáveis a cada nova construção. Procuo as cores terra, as que entram pelas janelas de onde venho. Procuo os sons que me embalarão e que ainda, hoje, me dão colo. Procuo chegar ao ponto exacto<sup>6</sup>.

O resultado é o que podemos imaginar através das imagens disponíveis na Internet das atuações da Bru. E o caso em que nos deteremos na história desta contadora é um pequeno *spot* publicitário a uma das edições do Encontro de Contadores – o *Contanário* – que se tem realizado na cidade de Évora, e que está disponível em <https://youtu.be/BexG3zkk6W4>.

O que quisemos descobrir com o trabalho da Bru, para lhe atribuir a importância que tem na formação da leitura literária, foi a partir da questão do que do texto verbal sai para as outras linguagens, pois era esta a pergunta, no início referida, que os estudos literários nos impeliam a fazer àquele conjunto de “identidades” cujas características, próprias ou comuns, se reúnem ali naquele livro-objeto: o texto tradicional com as suas variantes, as memórias da leitora, a criatividade da sua “reautorização”, o que o seu saber-fazer do ato de contar lhe ensinaria e o que encenaria nas *performances*

---

<sup>6</sup> <http://www.bru.pt/>

previstas. Uma pergunta plural que, para deslindar aquela pequena constelação dos vários intervenientes nessa dinâmica do polissistema cultural literário, se desdobraria por outra espécie de perguntas a cada uma das três estrelas que a compunham ou comporiam: contadora, livro, público. Ficar-nos-emos por este *spot* publicitário, embora tivéssemos assistido a *performances* da contadora e haja várias sessões gravadas disponíveis no YouTube. Estes 30 segundos de história contada e cantada permitem-nos propor em exercício académico linhas de resposta à pergunta inicial. Ainda que podendo recorrer às explicações da contadora, importava-nos aqui procurar as respostas no próprio livro-objeto, criado como peça única em tecido. Com este exercício, pretendemos, assim, e ainda que muito brevemente, “pôr-nos nos sapatos” do futuro mediador do livro, se o objeto se desligar do seu recriador e for adotado por outros que o recriarão.

### O “invariável” texto tradicional

Para lá da linguagem literária – que recorre a um código de gramática própria que a distingue da linguagem verbal corrente, do quotidiano, ou técnica, como a dos textos científicos, ou ainda filosófica –, o texto literário é cosmogónico. Cria um universo próprio, do(s) espaço(s) ao(s) tempo(s), passando por personagens e ações, tudo com uma coerência própria que lhe confere também a qualidade (de ser) literária(o). Essa qualidade permite-lhe o sucesso, mesmo quando retirado do contexto inicial primitivo, e que haja quem, ao reatualizá-lo, muitas vezes, quase o ritualize. Nestes últimos casos, o sucesso confere-lhe longevidade e essa resistência ao passar do tempo pode transformar a “história” (soma das partes do universo criado) num clássico.

*O Lagarto Pintado* é uma lengalenga, talvez das formas breves e fixas de mais sucesso entre bebês, o mais pré dos pré-leitores. O texto é: “Lagarto pintado quem te pintou? / Foi uma velha que aqui passou. / No tempo da eira fazia poeira, / Puxa lagarto por esta orelha.” Não haverá grandes variações na mesma língua, talvez um advérbio por outro (*aqui* por *ali*) ou pronome (*esta* por *aquela*). Conhecemos, pelo menos, uma versão ampliada do texto de autoria de Luisa Ducla Soares<sup>7</sup> que propõe reatualizações imaginativas que suscitam a própria criatividade dos ouvintes com quem se queira fazer posteriormente exercícios de paródia com o texto. Mas este

---

<sup>7</sup> Gostamos particularmente da lengalenga no suporte em livro e CD, com ilustrações de João Vaz de Carvalho, intitulado *O Som das Lengalengas*, embora saibamos que esta versão da autora tão amada pelos seus leitores já “corra” ela própria fora dos livros em salas de jardins de infância e escolas do 1.º ciclo do ensino básico.

da Bru é a versão alfa, chamemos-lhe assim, e o prolongar de parte do último verso no seu livro, desdobrando três vezes ao som da repetição tripla também de “puxa lagarto”, não a desvirtua em absolutamente nada. Mantém-se, por assim dizer, a pauta nesse equívoco invariável dos textos tradicionais e clássicos.

## Memórias de leitora

Contar histórias sem livro não deve significar o que, vulgarmente, chamamos atuar “sem rede”. E sabemos que a presença do contador é perfeitamente capaz de materializar o imaterial que a linguagem literária representa na expressão de sentidos e emoções. O “saber de cor” passa por essa afetividade, imprescindível à memória, de quem guarda histórias dentro de si e as conta a um auditório que a elas, e ao contador, se prende. O objeto livro que se tem entre mãos quando se conta pode distrair o ouvinte e atrair o espectador. Ora, como sabemos, esta centralidade nos sentidos da visão e/ou audição tem tido evoluções que refletem precisamente mudanças sociais. As recriações dos clássicos são exatamente a prova de como a sociedade corresponde, respondendo ou criando a necessidade, em função de uma intenção delineada e adaptando os objetos à sua melhor utilização e usufruto. Procura-se a melhor solução para quando se valoriza o som, ou para quando o visual terá mais impacto. O *design* ajusta-se ao desígnio e recria o objeto a dar-se, mesmo quando a base é um quase fixo “objeto clássico”.

O gesto do contador, ao manipular um livro ao ritmo da leitura em voz alta, é feito pelo toque e não pela visualização do texto grafado. A atitude do receptor nesse contexto é de quase telespectador, pela circunstância de se encontrar em grupo. Mas é também a do leitor que olha para o livro enquanto objeto onde está a história que não vê/lê para si, mas ouve. Não dentro da sua cabeça, como na leitura silenciosa do leitor mais autônomo, antes no espaço que partilha nessa leitura “ao vivo” de um objeto normalmente de uso individual e, por vezes mesmo, necessariamente solitário. Pode parecer distração, mas o resultado é, como o que a leitura literária requer, a concentração. E o “contador com livro” carrega também consigo a memória do gesto de folhear para e com os outros leitores. E, neste *Lagarto Pintado*, o tal gesto final é particularmente inovador.

## Criatividade e “reautorização”

Para além da qualidade visualmente estética de um livro-objeto como os de pano da Bru, qualidade que passa por todas as características em avaliação

num álbum sem palavras, como uso da cor, ocupação da página, dobragem das folhas, representação do real, etc., o “silêncio do pano” destes livros pode ser também trabalhado. Ou com a inclusão de materiais que, só pela manipulação, reagem com efeito sonoro, diferente do folhear, ao conteúdo e partilham com o público uma intenção de significação; ou, atrevemo-nos a propor, com a mesma presença, silenciosamente eloquente, que a escultura tem no universo das artes plásticas.

Por outro lado, “puxar a orelha” no livro deve ser certamente um gesto que provoca alguma sensação no público dos mais pequenos que terão tido a “oportunidade” de alguma vez já terem assistido à *performance* da lengalenga em que eles próprios seriam as “cobaías” a quem o Lagarto puxaria uma orelha. Há brincadeiras em que parece que vale tudo... A orelha de elefante (talvez) que encerra o movimento do desdobrar do livro em pano é quase um curto-circuito para os proféticos ditos ameaçadores do resultado de levar um “puxão de orelhas”: ficar com as chamadas “orelhas de abano”. Da dor da punição, ainda que só simulada, passamos, no livro, ao “espreguiçar” deste objeto. Mas também assistimos aqui à materialização de um princípio que defendemos constantemente quando se trata de promover a leitura literária: é o princípio de que os livros de literatura são verdadeiros laboratórios de experiências de vida, *cruelty free*.

### **O saber-fazer do ato de contar e a encenação das *performances***

Ao contador de um livro-objeto manipulável, em *performance* ou espetáculo, não se lhe pede, como vimos, apenas a memória do texto, ou o “saber de cor” daquele universo ali encerrado. Pede-se-lhe que os gestos, a atualização de um código a que chamaremos cinésico por aproximação, porque vai ser apreciado pelo público, tenha a sua “coreografia”. É nela que consiste também o importante lado de uma dupla transmutação: a da oralidade ao texto, guardado no livro-cancioneiro, e a do livro-objeto à oralidade. Vemo-lo quando o livro se oferece para “espreguiçar” no final. Encena-se a repetição com o desdobrar repetido de iguais páginas, prolonga-se no espaço o tempo. Mas vemo-lo também com as duas pegadas atrás da velha que passa, e da eira feita de tecido com motivos vegetais e cores que sabem à secura da poeira que se levanta na eira entre as folhagens.

Os dois movimentos – da oralidade ao cancionero, do livro-objeto à oralidade – exigem o saber-fazer que constitui a imaterialidade do ato tradicional para que a *performance* aconteça. E, por isso, independentemente, de assistirmos às magníficas sessões do contar da Bru, que completam as histórias da história de cada um dos seus livros contados *in presentia*, temos nos seus livros-objeto cosidos em pano com o coração e para a voz, um maravilhoso contributo para a recriação de textos que são já clássicos.

### ***...e podem ser felizes para sempre.***

Os livros da Bru são só dela, chama ela à sua coleção *Conto Por Ponto*, mas outros os poderão usar e, a partir deles, continuar o ato (re)criativo e recreativo. Como os textos tradicionais populares, como os clássicos que conversam entre si e com outras obras que se tornarão, ou não, clássicos. Contingências e exigências dinâmicas que mantêm no código da linguagem literária uma pauta a preencher. Do dar forma de expressão às sensações, à reação emocional do receber.

Muitos contadores recriam clássicos só com a presença do seu corpo e da sua voz, e fazem-no com o tecido verbal, desde há muitos séculos. Depois, há os que, como a Bru, o fazem juntando-lhe aquele objeto tridimensional chamado livro, com voz-texto-imagem, 3D também, portanto, mas conseguem, como a Bru, transformar esses momentos em experiências 5S, sensoriais, portanto. São aqueles momentos em que ao texto, e à imagem, e à voz juntam o seu coração e nos aconchegam, a nós, leitores-ouvintes graúdos ou miúdos, com o pano dos livros.

### **Referências bibliográficas**

De Man, P. (1983). Literatura e Linguagem. In: De Man, P. *O Ponto de Vista da Cegueira* (pp. 299-311). Lisboa: Angelus Novus & Cotovia.

Eco, U. (2005). *Dizer Quase a Mesma Coisa – sobre a tradução*. Lisboa: Difel.

Foley, J. M. (2005). Oral performance to paper-text to cyber-edition. *Oral Tradition*, 20(2), 233-263.

Foley, J. M. (2012). *Oral Tradition and the Internet Pathways of the Mind*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press.

Guerreiro, M. V. (1978). *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa - Secretaria de Estado da Cultura.

Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy – The technologizing of the word*. London and New York: Routledge.

Soares, L. D., Carvalho, J. V. de & Completo, D. (2011). *O Som das Lengalengas*. Lisboa: Livros Horizonte.

<https://www.tribunaalentejo.pt/artigo/singularidade-de-uma-contadora-de-hist%C3%B3rias>  
(Consultado no dia 02 de abril 2019).