

DM

Do Riso à Construção de uma Utopia
O humor como ferramenta
na Literatura Infantojuvenil

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Jorge Manuel Reis Pereira

MESTRADO EM LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE



UNIVERSIDADE da MADEIRA

A Nossa Universidade

www.uma.pt

setembro | 2025

Do Riso à Construção de uma Utopia
O humor como ferramenta
na Literatura Infantojuvenil

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Jorge Manuel Reis Pereira

MESTRADO EM LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE

ORIENTAÇÃO

Luísa Marinho Antunes Paolinelli

Agradecimentos

É com a mais profunda e sincera gratidão que dirijo as minhas primeiras palavras à minha orientadora, cuja competência excepcional, discernimento e constante disponibilidade foram pilares essenciais na concretização deste trabalho. Não foi apenas a orientação académica que me conduziu pelos caminhos da investigação foi, e continuará a ser, uma presença de valor inestimável, que levo comigo para a vida, pelo exemplo inspirador de rigor, humanidade e generosidade que sempre demonstrou.

Dirijo igualmente um tributo a mim próprio, pela coragem de acreditar e pela firmeza de avançar, mesmo quando o caminho se fez árduo e incerto. Pela determinação de não abdicar de lutar por mim e pelo meu futuro, encontrei, em cada obstáculo, a força para continuar e, em cada conquista, a confirmação de que a perseverança é a mais silenciosa das vitórias.

Resumo: A presente dissertação de mestrado analisa o papel do humor na literatura infantojuvenil principalmente na Literatura Portuguesa do século XX, considerando as influências do séc. XIX, não apenas como fonte de entretenimento, mas também como veículo eficaz para a transmissão de valores e lições de vida. Este estudo explora a evolução do humor neste género literário, destacando figuras influentes que moldaram a sua trajetória ao longo do tempo. Neste contexto, serão analisadas três obras marcantes da literatura infantil portuguesa: *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho*, de Alice Vieira, obra na qual a autora utiliza um humor subtil e irónico para narrar as peripécias da corte do fictício El-Rei Tadinho; *A Família Que Não Cobia Dentro de Casa*, de Alexandre Honrado, apresenta um humor mais dinâmico e visual, repleto de situações absurdas e personagens caricatas; *A Montanha da Água Lilás*, de Pepetela, uma fábula mordaz para todas as idades. A análise destas obras permitirá identificar diferentes abordagens e técnicas humorísticas na literatura infantil, além de compreender como o humor pode ser utilizado para envolver leitores jovens e transmitir mensagens importantes de forma lúdica. Este estudo pretende não só mapear a trajetória do humor na literatura infantojuvenil, mas também evidenciar a riqueza e a diversidade das narrativas humorísticas na formação do imaginário e na educação das crianças.

Palavras-chave: Humor; Literatura Infantojuvenil; Tradições Literárias; Literatura *Crossover*; Paródia; Fábula; Utopia

Abstract: This master's dissertation analyzes the role of humor in children's and young adult literature, focusing mainly on 20th-century Portuguese Literature while considering 19th-century influences, not only as a source of entertainment but also as an effective vehicle for the transmission of values and life lessons. The study explores the evolution of humor within this literary genre, highlighting influential figures who have shaped its trajectory over time. In this context, three landmark works of Portuguese children's literature are analyzed: *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho* by Alice Vieira, the author employs subtle and ironic humor to recount the misadventures of the court of the fictional King Tadinho; *A Família Que Não Cabia Dentro de Casa* by Alexandre Honrado showcases a more dynamic and visual humor, brimming with absurd situations and caricatured characters; *A Montanha da Água Lilás* by Pepetela, presents a mordant fable suitable for all ages. The analysis of these works enables the identification of different approaches and humorous techniques in children's literature, as well as an understanding of how humor can be used to engage young readers and convey important messages playfully. This study aims not only to chart the development of humor in children's and young adult literature but also to demonstrate the richness and diversity of humorous narratives in shaping the imagination and education of children.

Keywords: Humor; Children's and Young Adult Literature; Literary Traditions; Crossover Literature; Parody; Fable; Utopia

Rir de nós próprios é uma grande prova de inteligência.

(Alice Vieira)

Índice

Introdução.....	7
I - Tradição e Inovação – Caminhos do Humor	13
1.1- A tradição na Literatura infantojuvenil do séc. XIX- de Lewis Carroll a Carlo Collodi.	13
1.2- Continuidade e Inovação na Primeira Metade do séc. XX- as propostas das autoras portuguesas.	26
II - O Humor na Literatura Infantojuvenil Portuguesa Contemporânea de Virgínia Castro de Almeida e Emília de Sousa Costa.....	35
2.1- Da paródia e do humor subtil – Alice Vieira e <i>Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho</i>	51
2.2 - Ironia e Quotidiano – O Caricato em Alexandre Honrado e <i>A Família que não Cabia Dentro de Casa</i>	60
III - A Literatura <i>Crossover</i> - Humor para todas as idades	67
3.1- Fábula, Caricatura e Sátira.....	75
3.2 - A Construção de uma Utopia.....	83
Conclusão	86
Bibliografia.....	89
Anexos.....	93

Introdução

O cerne desta dissertação reside na análise do humor como ferramenta na literatura infantojuvenil, assumindo-o não apenas como recurso estético, mas também como instrumento pedagógico e crítico, capaz de abrir múltiplos níveis de leitura e interpretação. Não obstante a crescente diversidade de abordagens no estudo da literatura para crianças e jovens, verifica-se que a dimensão humorística continua a merecer atenção singular, dado o seu potencial para subverter normas, questionar estruturas sociais e estimular a criatividade cognitiva.

Os meandros do humor literário, desde os primeiros contos infantis até à contemporaneidade, revelam não só tendências evolutivas da literatura infantojuvenil, como também mudanças profundas na percepção da infância e na conceção educativa e estética do texto. A reflexão que se propõe iniciará com as origens da literatura infantil na tradição oral, período em que os contos apresentavam caráter marcadamente moralizante e pedagógico. Neste contexto, a criança era concebida como “adulto em miniatura”, devendo reproduzir padrões de comportamento e normas sociais estabelecidas. À medida que se avançar para o século XVII, surgirão adaptações de contos que, embora ainda educativos, valorizarão o prazer estético, introduzindo elementos de fantasia e imaginação. Estas primeiras transformações já indicarão uma tendência que se consolidará nos séculos seguintes: a necessidade de combinar ensino e deleite, moral e criatividade, norma e invenção.

Nesta dissertação, será realizada uma pesquisa que se centrará no estudo da tradição e da inovação no uso do humor na literatura infantojuvenil, compreendendo a sua evolução desde o século XIX até à primeira metade do século XX, chegando aos autores contemporâneos. A literatura infantil será abordada como herdeira da tradição oral, que, nos seus primórdios, assume um caráter fortemente moralizante e pedagógico, concebendo a criança como um “adulto em miniatura”, sujeita à reprodução de normas e comportamentos sociais. A investigação mostrará que, já no século XVII, surgirão contos adaptados especificamente para crianças, nos quais a função educativa ainda prevalecerá, mas que também passarão a valorizar o prazer estético, introduzindo elementos de fantasia e imaginação.

É, de facto, que no século XIX, que a literatura infantojuvenil se consolidará como campo autónomo, diversificando-se em diferentes géneros: narrativas de aventuras, inspiradas em histórias de sobrevivência e exploração; narrativas realistas, protagonizadas por crianças e destinadas a transmitir valores e refletir preocupações sociais, como a pobreza e a orfandade, e narrativas protagonizadas por animais, herdadas das fábulas clássicas, que transmitirão ensinamentos morais e críticas sociais. Contudo, a pesquisa evidenciará que é sobretudo com o aparecimento do humor que a literatura para crianças e jovens romperá com a rigidez moralizante. Obras como *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, apostarão no *nonsense*, nos jogos de linguagem e na subversão da lógica, transformando a infância em espaço de imaginação e questionamento, enquanto *As Aventuras de Pinóquio* (1883), de Carlo Collodi, utilizará ironia e comicidade para criticar normas sociais e rejeitar moralismos rígidos, concebendo a aprendizagem como um processo dinâmico, marcado pelo erro e pela ambiguidade. Desta forma, a literatura infantil do século XIX abrirá caminho para narrativas que, além de divertirem, estimularão o pensamento crítico e a autonomia do jovem leitor.

Na sequência deste estudo, a investigação prosseguirá para a análise da literatura portuguesa da primeira metade do século XX, período em que o género se consolidará definitivamente como espaço autónomo e evoluirá das adaptações moralistas de contos tradicionais para narrativas mais criativas e críticas. Influenciada por modelos estrangeiros, pelo aumento da escolarização e pela difusão da imprensa, a literatura infantil portuguesa passará a reconhecer a infância como etapa própria de desenvolvimento, com características e necessidades específicas. Neste contexto, autores como Ana de Castro Osório, Virgínia de Castro Almeida, Guerra Junqueiro e Trindade Coelho traduzirão obras que conciliarão a função educativa com o prazer estético, ao passo que Aquilino Ribeiro renovará o género, apostando no imaginário, no humor e na desconstrução de padrões rígidos. Com estes contributos, a pesquisa pretenderá questionar como, ao longo da primeira metade do século XX, a literatura infantil em Portugal se afirmará cada vez mais como espaço de criatividade, imaginação e crítica, integrando o humor não apenas como recurso de entretenimento, mas como elemento pedagógico e estético capaz de desafiar normas e propor novas formas de compreender a infância e a sociedade.

No âmbito da literatura infantojuvenil da primeira metade do século XX, a análise incidirá sobre Virgínia de Castro e Almeida e Emília de Sousa Costa, duas autoras que, embora em registos distintos, souberam mobilizar o humor como instrumento de pedagogia e de crítica social. Em Virgínia de Castro e Almeida, obras como *História de Dona Redonda e da sua Gente* (1942) e *Aventuras de Dona Redonda* (1943), revelam uma estética marcada pelo *nonsense* e pela comicidade, capazes de romper com o moralismo tradicional e de abrir espaço à imaginação, à liberdade criativa e a uma reflexão subtil sobre as convenções sociais do seu tempo. Já em Emília de Sousa Costa, textos como *Triste Vida a da Raposa* (1934) e *O Peru Aviador* (1927) evidenciam um humor mais contido, de natureza irónica, que suaviza o tom moralizante, aproximando o narrador do leitor infantil e convida a uma leitura crítica das normas adultas e das desigualdades sociais.

Num período mais recente, a atenção recairá sobre Alice Vieira e a obra *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho*, publicada em 1984, analisando a forma como a autora utilizará o humor subtil para desmontar convenções literárias e sociais. A narrativa retoma elementos típicos do imaginário tradicional como o rei, a corte, o dragão e a princesa, mas apresenta-os num registo irónico, em que a solenidade habitual dará lugar à caricatura e ao absurdo. O monarca surgirá fragilizado, incapaz de governar e mais preocupado com aparências do que com decisões concretas, enquanto os ministros e conselheiros serão retratados como figuras repetitivas e ineficazes, cuja linguagem pomposa revelará a futilidade das instituições. Também a personagem da princesa, designada de forma insólita como Riquezas-da-sua-Avó, permitirá expor com humor o peso das convenções familiares e sociais, aproximando o universo da fantasia da banalidade do quotidiano. Ao trabalhar esta desconstrução com simplicidade formal, frases curtas e referências à oralidade, Vieira oferecerá ao público infantojuvenil uma obra que poderá ser lida em diferentes níveis: por um lado, como uma narrativa divertida e acessível, mas, por outro, como uma reflexão sobre o poder, a autoridade e os mecanismos que sustentam as hierarquias. Será, assim, equacionando como que a literatura, ou não, destinada a jovens leitores não terá de renunciar à densidade crítica e estética, antes poderá constituir-se como um espaço de questionamento e de valorização do pensamento autónomo

Entre as produções literárias, será analisada a obra de Alexandre Honrado, *A Família que Não Cabia Dentro de Casa*. A leitura desta narrativa permitirá compreender de que modo o quotidiano familiar, marcado pelo excesso e pela desordem, será transformado em fonte de humor e reflexão crítica. Será observado como episódios aparentemente banais, desde a insistência da protagonista no seu nome até às descrições caricaturais da escola e da vida doméstica, revelarão tensões identitárias, sociais e afetivas. Também será explorado como o autor articula comicidade verbal e física com uma dimensão simbólica, na qual o exagero e o caricato, longe de ridicularizar, expõem fragilidades humanas e promoverão a empatia. A análise procurará ainda mostrar de que forma a introdução de elementos fantásticos, como a figura do fantasma, funcionará como metáfora de memória e luto, enriquecendo uma narrativa em que o humor se afirmará como estratégia de convivência, de crítica e de humanização.

Será igualmente estudado o conceito de literatura *crossover*, entendido como um modelo narrativo que ultrapassa barreiras etárias e permite diferentes níveis de leitura, tanto para jovens como para adultos. Esta perspetiva permitirá observar como o *crossover* se construirá na articulação entre simplicidade e profundidade crítica, tornando-se uma literatura transgeracional. O humor, sobretudo na vertente irónica e satírica, será analisado como um recurso privilegiado que, além de divertir, possibilitará leituras mais críticas e reflexivas. Exemplos como *A Montanha da Água Lilás*, de Pepetela, serão convocados para demonstrar a universalidade e a riqueza interpretativa deste género. Do mesmo modo, autores como Alice Vieira e o próprio Alexandre Honrado serão considerados no quadro desta produção, onde o humor se revelará não apenas um recurso lúdico, mas também uma ponte entre gerações e um instrumento de emancipação leitora.

A análise da obra *A Montanha da Água Lilás*, de Pepetela, como parte integrante da reflexão, procurará questionar em que medida a escrita infantojuvenil representará uma extensão natural do seu projeto literário e do seu compromisso com a formação crítica dos leitores. A análise permitirá observar como o autor recorre à estrutura clássica da fábula, povoada por animais antropomorfizados, para problematizar questões sociais, políticas e éticas ligadas à realidade angolana e, por extensão, às contradições das sociedades contemporâneas. Será estudada a forma como personagens caricaturais, como os “lupis” e os “jacalupis”, evidenciam fenómenos de corrupção, culto da aparência e perda de ideais coletivos, e como o humor, marcado pela ironia e pelo absurdo, será utilizado não como simples recurso lúdico, mas como estratégia crítica e de resistência

simbólica. O final da narrativa, sem oferecer uma conclusão fechada, será analisado como abertura para a reinvenção e como metáfora da utopia possível.

Será igualmente abordada a relevância de recursos narrativos como a sátira, a caricatura e a fábula no âmbito da literatura, no sentido de compreender como estes elementos se combinam para produzir uma escrita simultaneamente acessível e crítica. A análise permitirá compreender de que modo a sátira funcionará como denúncia social, visível em textos como *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho* ou *A Família que Não Cabia Dentro de Casa*, nas quais a ironia e o exagero expõem o poder e as tensões familiares. Será observado como a caricatura, quer nas descrições textuais, quer nas ilustrações, reforça o efeito humorístico e possibilita leituras diferenciadas consoante a idade do leitor, desenvolvendo ainda competências de literacia visual. Por fim, será analisado como a fábula, ao projetar comportamentos humanos em personagens simbólicas, permitirá transmitir valores e provocar reflexão, sem impor moralismos rígidos. Assim, a intersecção destes três recursos será entendida como eixo central da produção infantojuvenil, onde rir e pensar coexistirão, promovendo uma literatura capaz de formar leitores críticos e criativos.

A análise terminará com a abordagem da dimensão utópica da literatura infantojuvenil, entendida como espaço de projeção de mundos alternativos, na qual a justiça, empatia e igualdade podem ser possíveis. Estas utopias não serão analisadas como modelos fechados de perfeição, mas como impulsos de transformação que incentivarão a sensibilidade ética, a convivência plural e o pensamento crítico. Será observado como o humor, ao desmontar a realidade, abrirá caminho para imaginar futuros mais justos e solidários.

Na presente dissertação, será adotada uma metodologia que passará pela consulta de obras teóricas no âmbito da História da Literatura Portuguesa e da Literatura Infantojuvenil, de modo a fornecer o enquadramento histórico e crítico necessário à análise. Paralelamente, será fundamental a realização de entrevistas com os escritores, uma vez que estas possibilitarão a obtenção de uma perspetiva direta e complementar, enriquecendo a investigação com o testemunho e a reflexão dos próprios criadores literários.

Considerando este enquadramento, proceder-se-á à análise das obras selecionadas, nas quais o humor, a sátira, a caricatura e a utopia se entrecruzarão como fios condutores de uma literatura que, enquanto diverte, questiona e transforma. O estudo não se limitará a identificar estratégias narrativas, mas procurará compreender de que modo estas configuram um discurso crítico, capaz de formar leitores atentos, sensíveis e reflexivos. Inicia-se, assim, um percurso pelo riso e pela imaginação, no qual cada texto revelará não apenas o jogo literário, mas também a força de uma palavra que resiste, emancipa e projeta horizontes de futuro.

I - Tradição e Inovação – Caminhos do Humor

1.1- A tradição na Literatura infantojuvenil do séc. XIX- de Lewis Carroll a Carlo Collodi.

A literatura infantil, muitas vezes associada a contos de fadas e narrativas moralizantes, também abriga gêneros menos valorizados, mas igualmente ricos em potencial criativo. Com origem na tradição oral e consolidado ao longo do tempo, este tipo de literatura frequentemente explora temas inusitados e estruturas narrativas pouco convencionais, rompendo com as expectativas tradicionais. Dentro destas abordagens, utiliza mecanismos de humor que encantam as crianças, promovendo a leveza e a descontração, enquanto estimulam a imaginação e o pensamento crítico.

A literatura infantil ocidental tem as suas origens no Humanismo renascentista, um período marcado pela progressiva secularização da cultura. As mudanças políticas, sociais, económicas e culturais ocorridas entre os séculos XVI e XVII impulsionaram transformações significativas no panorama literário. Entre estas mudanças, destacam-se a urbanização, o surgimento de novos grupos sociais, a expansão dos mercados e a valorização da infância, que começou a ganhar mais atenção no final do Antigo Regime. Simultaneamente, o aumento da escolarização e a difusão da imprensa contribuíram para a ampliação do número de leitores, anteriormente limitado a elites como o clero e a nobreza.

Embora a literatura infantil continuasse fortemente influenciada pela oralidade, que servia como uma fonte constante de inspiração, a transição do texto oral para o escrito trouxe novas possibilidades. Durante este período, as crianças não eram vistas como um público distinto, mas como uma versão em miniatura dos adultos, assumindo-se que ambos possuíam a mesma capacidade de compreensão. Assim, não existia uma separação clara entre obras destinadas a adultos e aquelas pensadas especificamente para crianças. O acesso das crianças à leitura limitava-se, em geral, aos mesmos textos disponíveis aos adultos, refletindo a visão predominante da época.

“É no sentido dessa transformação necessária e essencial (cujo processo começou no início do século e agora chega, sem dúvida, às etapas finais e decisivas) que vemos na Literatura Infantil o agente ideal para a formação da nova mentalidade que se faz urgente.” (Coelho, 1999, p. 15).

Reconhecido como o pai da literatura infantil, Charles Perrault ¹desempenhou um papel fundamental na consolidação deste gênero literário respondendo ao caráter de urgência referida por Coelho. Foi no final do século XVII, em 1697, que Perrault publicou a sua obra mais célebre, *Contos da Mãe Gansa (Histoires ou contes du temps passé)*, uma coletânea de histórias que incluía narrativas como A Bela Adormecida, Capuchinho Vermelho, O Gato das Botas e Cinderela. Estas histórias, originalmente provenientes da tradição oral, foram recolhidas e adaptadas por Perrault, que lhes conferiu um caráter educativo e moralizante, alinhado com os valores burgueses da época.

Perrault destacou-se por compreender a importância de uma literatura especificamente dirigida às crianças, numa época em que estas ainda eram vistas como adultos.

“Charles Perrault, coletor de contos populares, realiza seu trabalho após a Fronde, movimento popular contra o governo absolutista no reinado de Luís XIV, cuja repressão deixou marcas de terror na França. Os contos chegam à família Perrault através de contadores que, na época, se integravam à vida doméstica como servos. Considere-se que se trata de um momento histórico de grande tensão entre as classes. O burguês Perrault despreza o povo e as superstições populares e, como homem culto, as ironiza. Seus contos, em alguns momentos, caracterizam-se por um certo sarcasmo em relação ao popular. Ao mesmo tempo, são marcados pela preocupação de fazer uma arte moralizante através de uma literatura pedagógica.” (Cademartori, 1987, p. 35 e 36).

¹ Charles Perrault (1628–1703) foi um escritor francês e um dos pioneiros da literatura infantil. Nasceu em Paris, no seio de uma família abastada, e foi advogado e funcionário público antes de se dedicar à literatura. É conhecido como o autor de *Contos da Mãe Gansa (Histoires ou contes du temps passé, 1697)*, uma coleção de histórias tradicionais que adaptou para um público burguês. Obras como Cinderela, O Gato das Botas, Chapeuzinho Vermelho e A Bela Adormecida tornaram-se imortais e marcaram o início da valorização literária dos contos de fadas. Perrault usou a literatura para transmitir lições morais e valores importantes às crianças e adultos da sua época.

Reconhecendo as crianças como seres em formação, com necessidades e características próprias, Perrault trabalhou para adaptar os contos populares ao público infantil, retirando elementos considerados impróprios ou supersticiosos e acrescentando lições morais. Este gesto representou uma revolução no entendimento da infância e na sua relação com a literatura. Através das suas adaptações, Perrault tornou os contos populares acessíveis e relevantes para as famílias da sua época, transformando as histórias tradicionais em ferramentas pedagógicas. Para além do seu propósito educativo, os contos de Perrault destacam-se também pelo valor estético, tendo influenciado profundamente a literatura infantil em toda a Europa e deixando um legado duradouro que permaneceu em torno de vários escritores.

“Naturalmente, o consagrado escritor francês não poderia prever, em sua época que tais histórias, por sua natureza e estrutura, viessem constituir um novo estilo dentro da Literatura, e elegê-lo o criador da Literatura da Criança.” (Carvalho, 1982, p. 77).

No decurso do século XIX, a Literatura Infantojuvenil consolidou-se como um campo literário autónomo, em grande parte devido ao surgimento de diferentes géneros que enriqueceram a sua produção. À medida que as traduções e leituras destes textos aumentavam, algumas obras revelaram uma notável capacidade de estabelecer ligação com o público jovem, consagrando-se como clássicos do género.

O género das narrativas de aventuras foi um dos primeiros a destacar-se no âmbito da Literatura Infantojuvenil. *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, é frequentemente citado como pioneiro, embora inicialmente destinado a um público adulto. A temática de sobrevivência e o confronto entre o ser humano e a natureza captaram particularmente a atenção dos leitores jovens, que viam nestas histórias um espelho da sua curiosidade e fascínio pelo desconhecido, confirmando o que Balça observa ao afirmar que “os textos de literatura infantil são por si só capazes de potenciar uma relação de emoção, entre o texto e a criança leitora.” (Balça, 2008, p. 2).

Durante todo o século XIX, o género de aventuras continuou a ganhar popularidade junto dos jovens, dando origem a inúmeras adaptações conhecidas como “robinsonadas”, inspiradas pela obra de Defoe. Exemplos como *A Família Robinson*

Suíço, de Johann David Wyss², ou *A Ilha Misteriosa*, de Júlio Verne, destacam-se pela forma como adaptaram a fórmula inicial, ampliando o apelo destas narrativas junto de leitores infantojuvenis.

Na primeira metade do século XIX, prevaleceram narrativas de caráter didático, cujo objetivo era educar os jovens através de histórias de natureza realista, ambientadas sobretudo em contextos familiares ou escolares. Estas obras visavam inculcar valores morais e sociais através da identificação com protagonistas infantis, frequentemente utilizados como modelos de comportamento. Exemplos notáveis deste subgénero incluem *Giannetto*, de L.A. Parravicini, e *A Maravilhosa Viagem de Nils Holgersson Através da Suécia*, de Selma Lagerlöf, muitas vezes adotados como manuais de leitura escolar.

Além disso, as narrativas realistas começaram a refletir preocupações sociais crescentes com a infância no contexto da urbanização e da industrialização. Temáticas como a orfandade, que exploravam as dificuldades das crianças marginalizadas, tornaram-se recorrentes, dando origem a clássicos como *Heidi* (1880), de Johanna Spyri, e *Sem Família* (1878), de Hector Malot. Estas histórias simbolizavam a emergência de uma nova sensibilidade para com os desafios enfrentados pelos mais jovens em sociedades em transformação.

Outro género que se destacou ao longo do século XIX foi o das narrativas com animais como protagonistas. Derivadas da tradição das fábulas, estas histórias conferiam características humanas aos animais, permitindo aos autores explorar tanto questões morais, como críticas sociais.

Estas narrativas foram utilizadas de diversas formas, quer para satirizar os comportamentos humanos, quer para fomentar a defesa dos direitos dos animais. Um exemplo paradigmático é *Beleza Negra* (1877), de Anna Sewell, que aborda questões de crueldade e respeito pelos animais, consolidando este género como parte integrante da literatura para crianças e jovens.

² Johann David Wyss (1743–1818) foi um pastor protestante suíço, nasceu em Berna, mais conhecido pela obra *The Swiss Family Robinson*. Publicada em 1812, a história foi inspirada em Robinson Crusoe e conta as aventuras de uma família naufraga que cria uma vida numa ilha deserta. Wyss escreveu a obra para ensinar lições morais, valores familiares e conhecimentos práticos aos seus filhos, combinando elementos de educação e entretenimento. A obra foi amplamente traduzida e adaptada, tornando-se um clássico da literatura infantil.

Assim, a diversificação de gêneros ao longo do século XIX não apenas contribuiu para o enriquecimento da Literatura Infantojuvenil, como também consolidou a sua relevância educativa, estética e social, refletindo as necessidades e interesses de uma nova concepção de infância.

Os textos com humor estabeleceram-se mais tardiamente na Literatura Infantojuvenil, uma vez que esta permaneceu, durante muito tempo, marcada por um caráter fortemente moralizador. Estas novas narrativas começaram a incluir elementos irrealis, muitas vezes retirados de contos tradicionais e do folclore, introduzindo assim novas possibilidades criativas no universo literário destinado às crianças e jovens.

A obra *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, é amplamente reconhecida como a origem do modelo literário fantástico na Literatura Infantil, rompendo com os padrões narrativos dominantes e apresentando uma narrativa repleta de imaginação, jogos de linguagem e humor peculiar. De forma semelhante, *Pinóquio*, de Carlo Collodi, é outro exemplo significativo desta mudança, combinando situações humorísticas com elementos fantásticos. Ambas as obras ilustram como, gradualmente, a literatura infantojuvenil começou a distanciar-se de uma abordagem exclusivamente educativa, adotando um tom mais criativo e lúdico, que valorizava a fantasia e o entretenimento.

Num período de intensas transformações sociais e culturais, o surgimento de obras como as de Lewis Carroll e Carlo Collodi trouxe um novo fôlego à literatura infantil, contribuindo para a construção de um universo literário rico em imaginação e diversidade. Estas obras marcaram uma viragem importante na abordagem à infância, oferecendo narrativas que, além de divertirem, exploravam os limites da fantasia e do humor, convidando os jovens leitores a questionar o mundo à sua volta e a refletir sobre temas universais.

No contexto histórico do Romantismo e do Realismo, que exaltava a emoção, a criatividade e a valorização da individualidade, a literatura infantil passou a integrar elementos mágicos e irrealis, conferindo um novo estatuto ao imaginário. Lewis Carroll, com a sua revolucionária *Alice no País das Maravilhas*, e Carlo Collodi, com a intemporal história de *Pinóquio*, são exemplos paradigmáticos desta renovação. As suas obras não só alicerçaram as bases de um gênero literário que privilegia o humor e a fantasia, como

também se tornaram marcos culturais que transcendem a literatura do séc. XIX, mantendo-se relevantes até aos dias de hoje.

Apesar de partilharem algumas características, como a simplicidade narrativa e a profundidade simbólica, as criações de Carroll e Collodi distinguem-se pela forma singular como abordam temas como a passagem da infância à idade adulta e a busca pela identidade. Enquanto Carroll dá vida a um universo repleto de lógica absurda, jogos de palavras e humor surreal, Collodi recorre a uma narrativa que alia fantasia a valores morais explícitos, criando uma história profundamente educativa.

Assim, ao analisarmos estas duas figuras incontornáveis da literatura infantil, será essencial explorar, de forma individual, o impacto das suas obras, as características das suas narrativas e as formas como marcaram gerações. Carroll, com a sua abordagem inovadora e irreverente, e Collodi, com a sua narrativa educativa e humanista, oferecem perspectivas complementares sobre o papel da literatura infantil na formação dos jovens leitores.

Lewis Carroll e *Alice no País das Maravilhas*

Num contexto literário e cultural marcado pelo fim do Romantismo e consolidação do Realismo, com a valorização do imaginário, da emoção e da criatividade, Lewis Carroll e a sua obra-prima, *Alice no País das Maravilhas*, afastam-se do cânone para desenvolver uma literatura marcada pelo *nosense*, assumindo um papel central na transformação da literatura infantil. Publicada em 1865, esta narrativa não só alterou profundamente os paradigmas literários associados à infância, como também desafiou os limites da lógica e da linguagem. Combinando fantasia e insólito ficcional, Carroll rompeu com a tradição moralista e pedagógica que até então prevalecia no género, apresentando uma obra que abraça a multiplicidade de significados e inaugura uma nova abordagem na literatura para crianças. Esta inovação tornou-se um marco cultural e literário que permanece incontornável para leitores e estudiosos.

A singularidade de *Alice no País das Maravilhas* reside na sua capacidade de operar em múltiplos níveis de interpretação, transcendendo o propósito de mero entretenimento infantil. Carroll, ao construir o universo do País das Maravilhas, não se

limitou a criar um espaço de fantasia, mas subverteu por completo as convenções da lógica e do senso comum, incorporando jogos linguísticos, paradoxos matemáticos e um humor refinado. Esta abordagem, que desafia as fronteiras entre o real e o imaginário, entre o possível e o impossível, redefiniu a literatura infantil ao permitir que o texto se dialogue tanto com crianças, quanto com leitores mais maduros, captando mesmo a atenção dos acadêmicos.

Um dos aspectos mais fascinantes da obra é a forma como a aparente loucura do País das Maravilhas se revela profundamente estruturada. O *nonsense*, tão característico da narrativa, não é um mero exercício de arbitrariedade. Pelo contrário, é um mecanismo deliberado de desconstrução das normas sociais, culturais e linguísticas. Carroll utiliza o insólito ficcional para propor novos modos de pensar e interpretar a realidade. As experiências de Alice, marcadas por encontros com personagens e situações absurdas, representam um convite ao leitor para explorar os limites do pensamento lógico e a flexibilidade da imaginação. Assim, os episódios aparentemente desconexos tornam-se oportunidades para questionar convenções e abrir novos horizontes interpretativos.

Os encontros de Alice com figuras emblemáticas, como o Gato de Cheshire, a Lagarta, o Chapeleiro Louco ou a Rainha de Copas, ilustram a complexidade deste universo narrativo. Cada personagem, com a sua lógica particular, desafia as expectativas de Alice e do próprio leitor, obrigando-os a repensar conceitos pré-estabelecidos. Estes momentos, que subvertem frequentemente as convenções narrativas, refletem a capacidade do pensamento infantil de se adaptar a situações imprevisíveis e sugerem modelos de aprendizagem baseados no questionamento e na descoberta. Carroll, deste modo, oferece uma visão da infância como um espaço de criatividade e liberdade, contrastando com a rigidez pedagógica predominante na literatura infantil do século XIX.

Outro elemento central da obra é a sua abordagem à subjetividade e à identidade. Ao longo da narrativa, Alice enfrenta dilemas que ultrapassam o domínio do fantástico, abordando questões universais como a busca pelo autoconhecimento e a adaptação a um mundo em constante mudança. A metáfora do crescimento e da redução física, por exemplo, simboliza as dificuldades da transição da infância para a idade adulta, enquanto os dilemas apresentados pelas criaturas do País das Maravilhas sublinham a complexidade das questões identitárias. Esta exploração da subjetividade transforma a

obra num reflexo das inquietações inerentes ao amadurecimento, tornando-a tão relevante para crianças como para adultos.

A subversão da lógica e a quebra dos padrões gramaticais desempenham um papel fundamental na construção do mundo ficcional de Carroll. Ao violar deliberadamente as regras da sintaxe e da semântica, o autor dá origem a um universo de significados alternativos, na qual a criatividade e a imaginação ultrapassam os limites do senso comum.

Toda a gente tem o direito de criar um universo de sentido e de sem-sentido. É justamente a violação das regras da sintaxe e da semântica que dá origem à poesia, isto é, a um desvio em relação a uma normalidade cultural e social. A competência tanto comporta o respeito pelas regras como a aptidão para as violar. Nada nos impede de falar de ideias verdes cheias de insónia que dormem furiosamente. (Yaguello, 1997, p. 134).

Este desvio em relação às normas linguísticas não é um mero artifício estilístico, mas uma estratégia narrativa que desafia o leitor a reinterpretar a realidade sob novas perspetivas. O *nonsense*, portanto, funciona como uma ferramenta que desconstrói o pensamento rígido e explora as possibilidades infinitas da linguagem e do imaginário.

It is not bad sense, but nonsense, that is the perfect contrary of sense. In contradiction to the relations and harmonies of life, nonsense sets itself to discover and bring forward the incongruities of all things within and without us. (Strachey, 1988, pág. 515)

Exemplos disto encontram-se nas conversas de Alice com as criaturas do País das Maravilhas, repletas de ambiguidades, trocadilhos e contradições. Embora estas interações frequentemente confundam a protagonista, também cativam o leitor ao sugerir que, mesmo no caos, pode haver uma lógica interna. Carroll utiliza estes momentos de *nonsense* não só para provocar o riso, mas também para estimular a reflexão. O humor e o absurdo tornam-se, assim, mecanismos centrais para questionar as convenções linguísticas e culturais, ampliando as possibilidades interpretativas da obra.

O jogo com a linguagem é outro aspeto essencial da narrativa. Ao desconstruir as estruturas linguísticas tradicionais, Carroll revela a arbitrariedade e a plasticidade da

linguagem, sublinhando o seu potencial tanto como meio de comunicação como veículo para o absurdo. A relação entre humor e linguagem ocupa, assim, um lugar privilegiado na obra. O autor desafia as expectativas do leitor ao combinar *nonsense* com criatividade, criando um paradigma literário que celebra a imaginação e a subversão das normas. Esta abordagem não só redefine os limites da literatura infantil, como também demonstra a capacidade da linguagem para transcender as convenções culturais e sociais.

Não há dúvida de que os vínculos entre nossos sonhos típicos, os contos de fadas e o material de outros tipos de literatura criativa não são poucos nem acidentais. Por vezes acontece que o olhar penetrante de um escritor criativo tenha uma compreensão analítica do processo de transformação do qual ele não costuma ser mais do que o instrumento. Quando isso se dá, ele pode seguir o processo em sentido inverso e, desse modo, identificar a origem do texto imaginativo num sonho. (Freud, 1974, p. 261).

A estrutura narrativa da obra, baseada no sonho, reforça ainda mais a sua complexidade interpretativa. Embora o desfecho sugira que os eventos do País das Maravilhas sejam fruto de um sonho, essa explicação não elimina a profundidade simbólica da narrativa. Pelo contrário, a noção de sonho funciona como uma metáfora para a liberdade criativa e a exploração do inconsciente. Ao situar a narrativa num espaço ambíguo entre o real e o imaginado, Carroll convida o leitor a embarcar numa jornada de descoberta interior, reconhecendo que os limites entre a realidade e a fantasia são, muitas vezes, mais fluidos do que aparentam.

Assim, com *Alice no País das Maravilhas*, Lewis Carroll não só rompeu com a tradição moralista da literatura infantil, como também inaugurou um novo paradigma literário que celebra a criatividade, o humor e a liberdade. A obra, além de ser um espelho das inquietações da infância, funciona como uma crítica ao conformismo e à rigidez do pensamento adulto. A análise das suas escolhas estilísticas e temáticas evidencia o impacto duradouro desta narrativa, que permanece uma referência incontornável na forma como concebemos a infância, a literatura e o próprio ato de leitura.

Neste sentido, *Alice no País das Maravilhas* não é apenas uma obra de entretenimento, mas uma reflexão profunda sobre a condição humana, os limites do pensamento e as possibilidades infinitas da imaginação. Carroll, ao reinventar a literatura

infantil, redefiniu os seus limites, abrindo caminho para uma nova concepção de narrativa que continua a desafiar e a inspirar leitores de todas as idades.

Carlo Collodi e o *As Aventuras de Pinóquio*

Já em *As Aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi, encontramos uma obra que, tal como outras grandes narrativas da literatura infantil, desafia e rompe com as normas tradicionais do género. Publicada inicialmente em 1881, com o título *História de um Boneco*, e consolidada em formato de livro, em 1883, sob o título *As Aventuras de Pinóquio*, esta obra distingue-se pela utilização magistral do humor e da ironia, elementos que a transformam num marco literário capaz de cativar tanto crianças quanto adultos. Collodi não apenas narra as peripécias de uma marioneta que ambiciona tornar-se humana, mas também desconstrói convenções narrativas e explora, de forma lúdica e crítica, questões éticas, sociais e humanas.

Uma das características mais marcantes de *Pinóquio* é o recurso à ironia como ferramenta narrativa central. Através dela, Collodi apresenta situações que, para além de provocarem o riso, subvertem expectativas e questionam normas sociais e comportamentos estabelecidos. Por exemplo, quando *Pinóquio* decide não ir à escola e, seduzido pela música dos pífaros, opta por seguir para o circo, o autor sublinha, com humor irónico, a incapacidade da personagem de cumprir os seus deveres, retratando-a como uma figura ao mesmo tempo ingênua e astuta. Este episódio reflete o tom constante da narrativa, em que as escolhas da marioneta são frequentemente repletas de contradições que ecoam os dilemas morais e as fragilidades humanas.

Outro elemento subversivo é o modo como Collodi quebra as expectativas do leitor, como quando *Pinóquio*, vítima de um roubo, procura justiça junto ao tribunal da cidade “Pega-trouxas”. Em vez de punir os verdadeiros ladrões, o juiz ordena que a vítima, *Pinóquio*, seja presa, numa ironia que não só provoca o riso, mas também sugere uma crítica implícita à arbitrariedade e à injustiça das instituições humanas. Este episódio, tal como outros ao longo da narrativa, revela como Collodi utiliza o humor e a ironia para manter a ambiguidade e convidar o leitor a refletir sobre a incoerência de certos sistemas sociais.

[...] la dimensione politica e la progettualità dell'insubordinazione di Pinocchio per individuare, in questa peculiare indisponibilità all'ubbidienza, un contenuto preciso di rivolta contro la povertà e la precarietà (la mancanza materiale o stato di necessità che Marcuse chiamava Lebensnot [1964, 161]) tipica di un gruppo sociale oppresso. Sarà così possibile recuperare il modo (magari immediato e primitivo) di immaginare un altro futuro per l'Italia del tempo da parte di coloro i quali dalla partecipazione a quel progetto erano sempre stati esclusi: i ceti subalterni (Righi, 2011, pág. 1)

A ironia em Pinóquio não se limita a criticar normas sociais ela é também um veículo para explorar o carácter lúdico da linguagem e da narrativa. A interação entre personagens, frequentemente marcada por diálogos absurdos e reviravoltas inesperadas, cria um jogo de palavras e sentidos que desafia o pragmatismo da linguagem convencional. Um exemplo disso ocorre quando três médicos, uma coruja, um corvo e um grilo são chamados para determinar se Pinóquio está vivo ou morto. Em vez de fornecerem uma resposta clara, os médicos entregam-se a afirmações redundantes e contraditórias, resultando num desfecho cómico e irónico que desconstrói a seriedade esperada da situação.

Outro exemplo da subversão presente na obra é o episódio em que Pinóquio, apanhado a roubar uvas, é usado como cão de guarda por um camponês que, enquanto se autoproclama generoso, planeia cozinhar as fuinhas que roubavam o seu galinheiro. Aqui, a ironia reside na contradição entre as palavras e as ações, revelando a hipocrisia e os comportamentos paradoxais dos seres humanos.

Para além do humor, a obra de Collodi quebra com as normas tradicionais da literatura infantil ao rejeitar a moralização explícita e ao abraçar a complexidade e a ambiguidade. Se as narrativas infantis do século XIX eram frequentemente concebidas como veículos de ensino moral e plenas de sentimentalismo, Pinóquio desafia esse modelo ao apresentar uma personagem protagonista que, apesar das suas falhas e transgressões, não é julgada de forma definitiva. Em vez disso, a obra promove um espaço narrativo no qual o erro e o fracasso são partes integrantes do crescimento e da aprendizagem, mostrando uma visão mais realista e compassiva da infância.

Lo stesso tono del capolavoro di Collodi, *Le Avventure di Pinocchio* (Collodi 1883), frutto di una lunga militanza nel giornalismo e nella letteratura umoristici, presenta un equilibrio straordinario fra gli accenti di un'ironia tenuta, sparsa e continuata, le trovate clownesche - ad es. La discorsa del direttore del circo, nel cap. XXIII - e le rapide frecciate di corrosivo sarcasmo, [...] (Marcheschi, 2016, pág.5)

Tendo em conta esta citação, o humor e a ironia em *Pinóquio* desempenham um papel essencial na construção de uma narrativa que celebra a criatividade, o jogo e a subversão. Ao rejeitar os padrões rígidos e moralizantes da literatura infantil tradicional, Collodi cria uma obra que não só desafia convenções, mas também convida os leitores, independentemente da sua idade, a refletirem sobre as contradições do mundo e a abraçarem a riqueza da imaginação e da multiplicidade de significados. Assim, *Pinóquio* permanece, ainda hoje, uma obra-prima intemporal, que transcende as fronteiras da literatura infantil e ocupa um lugar de destaque no cânone literário universal.

O impacto de Lewis Carroll, com a sua obra *Alice no País das Maravilhas*, foi profundo e duradouro no desenvolvimento da literatura infantil mundial. Através da sua exploração do absurdo e da distorção da realidade, Carroll não só desafiou as convenções da literatura infantil da sua época, como também abriu caminho para uma nova forma de olhar o mundo e a linguagem, alicerçada no jogo linguístico e no *nonsense*. A sua abordagem inovadora permitiu a introdução de camadas de significado nas histórias infantis, criando um espaço literário onde o imaginário e o crítico se entrelaçam, enquanto se mantém acessível ao público infantil. Carroll não subestimou a inteligência das crianças, desafiando-as a pensar e a refletir através da fantasia, de maneira criativa e não didática.

Este novo paradigma literário teve uma repercussão global, moldando gerações de escritores que, inspirados pela sua obra, procuraram desenvolver uma literatura infantil que fosse ao mesmo tempo lúdica e reflexiva. A sua influência chegou a diversas tradições literárias, incluindo a portuguesa, onde a literatura infantil começou a espelhar as inovações trazidas por Carroll, tanto em termos de estilo como de abordagem temática.

Por sua vez, a obra de Carlo Collodi, com *As Aventuras de Pinóquio*, contribuiu igualmente para a renovação da literatura infantil ao romper com as convenções tradicionais. Ao introduzir personagens ambíguas, repletas de falhas e virtudes humanas, Collodi não se limitou a ensinar moralidades simplistas, mas antes abordou questões complexas como a moralidade, o comportamento e a crítica social. Através de um estilo de escrita irônico e repleto de humor, Collodi criou uma obra que não apenas entreteve, mas também questionou as normas estabelecidas, instigando os leitores a refletirem sobre o mundo à sua volta.

A estrutura do romance, como observa Coelho (2018, p.101), evidencia a repetição do fracasso como motor narrativo:

[...] o herói se desvia do caminho de se tornar um menino, por sua própria escolha, a fim de conhecer um mundo fantástico e viver experiências únicas. Por isso, Pinóquio se encontra no meio de um paradoxo: a marionete curiosa em conhecer o mundo só conseguirá se tornar um menino - principal objetivo da narrativa - se seguir as orientações, de certa forma, castradoras, da Fada dos Cabelos Turquesa. A marionete de madeira deve se comportar, não mentir, ir à escola, ser bom com seu pai Geppetto. Mas sua natureza brincalhona o leva a lugares incríveis nos quais conhece pessoas excepcionais, animando-o a seguir viagem e desviar, cada vez mais, das orientações da Fada. (Coelho, 2018, p.101)

Este paradoxo sublinha a riqueza simbólica da obra, enquanto encarna o ideal do crescimento e da disciplina moral, personifica também a inquietação da infância, marcada pelo desejo de explorar, errar e aprender com as próprias experiências. A repetição do desvio não é apenas um obstáculo narrativo, mas uma metáfora para o processo educativo, em que a aprendizagem raramente é linear ou isenta de falhas. Collodi, assim, questiona os modelos pedagógicos rígidos da sua época, sugerindo que a formação moral não se dá apenas pela obediência, mas também e talvez sobretudo pelo confronto com a liberdade, o erro e a descoberta.

A ironia e a fantasia presentes na obra de Collodi proporcionaram uma nova maneira de escrever para crianças, convidando-as a explorar o imaginário sem perder de vista a complexidade da realidade.

1.2- Continuidade e Inovação na Primeira Metade do séc. XX- as propostas das autoras portuguesas.

A influência destes dois mestres da literatura infantil e as tradições que inauguram, a do *nosense* e a do humanismo crítico não se limitou ao seu tempo, mas perpetuou-se através das gerações subsequentes, que passaram a reconhecer o potencial da literatura infantil como uma forma de arte autónoma. Ao desafiar as normas e expandir os horizontes da narrativa, tanto Carroll como Collodi abriram um caminho para a literatura infantil mais rico, complexo e livre de estereótipos, onde o lúdico e o crítico podem coexistir de maneira harmónica.

Esta herança literária não só influenciou escritores de diferentes partes do mundo, mas também marcou profundamente a literatura infantil em Portugal. O modo como a escrita de Carroll e Collodi propôs uma nova forma de ver as crianças e a literatura infantil ecoou na obra de diversos autores portugueses, que, com a sua própria sensibilidade e criatividade, passaram a explorar as possibilidades da imaginação e a questionar as convenções sociais nas suas narrativas. Escritores como Sophia de Mello Breyner Andresen³, Luísa Ducla Soares⁴ e António Torrado⁵ foram alguns dos que, cada um à sua maneira, se inspiraram nas obras de Carroll e Collodi, procurando criar universos literários que estimulassem o pensamento crítico e a reflexão, ao mesmo tempo que mantinham um forte vínculo com a imaginação e o fantástico.

Este movimento, que partiu da influência desses autores inovadores, não apenas alterou a forma como a literatura infantil era concebida, mas também deu origem a uma tradição literária ligada ao humor em Portugal que, ainda hoje, continua a enriquecer o

³ Sophia de Mello Breyner Andresen foi uma das maiores poetisas portuguesas e também uma escritora de contos infantis. Nasceu no Porto, numa família aristocrática, e as suas histórias refletem uma sensibilidade única à natureza e aos valores éticos. Entre as suas obras infantis mais conhecidas estão *A Menina do Mar*, *O Cavaleiro da Dinamarca* e *O Rapaz de Bronze*. Os seus contos transmitem mensagens sobre o respeito pela natureza, a amizade e a justiça, conquistando o coração de crianças e adultos.

⁴

⁵ António Torrado (1939–2021) foi um escritor, poeta e dramaturgo português, amplamente reconhecido pelas suas contribuições à literatura infantojuvenil. Nasceu em Lisboa e começou a escrever ainda jovem, publicando o seu primeiro livro aos 18 anos. Ao longo da sua carreira, produziu mais de 120 obras, incluindo contos, histórias infantis, peças de teatro e poesia. Algumas das suas obras mais conhecidas incluem *O Mercador de Coisa Nenhuma* e *Era uma Vez um Cravo*. Torrado valorizava a oralidade e o humor na literatura, sendo também um defensor da leitura como ferramenta de aprendizagem. Recebeu vários prémios, como o Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens.

panorama da literatura infantil, dando voz a autores que seguem o exemplo de Collodi e Carroll ao explorar novas formas de narrar e de criar mundos imaginários.

O modo como a escrita de Carroll e Collodi propôs uma nova forma de ver as crianças e a literatura infantil ecoou na obra de diversos autores portugueses, que, com a sua própria sensibilidade e criatividade, passaram a explorar as possibilidades da imaginação e a questionar as convenções sociais nas suas narrativas.

A literatura destinada à infância em Portugal tem as suas origens vinculadas ao estudo do folclore, num período em que as teorias positivistas procuravam organizar a visão romântica do povo como criador coletivo e da arte como uma obra comunitária. Nesta fase inicial, os contos tradicionais, que desempenhavam o papel de entreter ou embalar as crianças, tornaram-se os primeiros elementos a integrar uma literatura orientada para o público infantil, sendo valorizados como a forma mais natural de alimentar espiritualmente as crianças.

No século XIX, assistiu-se a uma proliferação de coletâneas de contos tradicionais direcionados para crianças, apesar de uma clara escassez de obras originais. Tal escassez levou à preferência por adaptações de narrativas já existentes, dado o desconhecimento dos autores acerca das especificidades do público infantil, que se revelava exigente e particular. Durante este período, a literatura infantil portuguesa baseou-se, sobretudo, na apropriação de obras destinadas ao público adulto, como fábulas e contos tradicionais, frequentemente com finalidades didáticas. Exemplos como as fábulas de Esopo, amplamente utilizadas na transmissão de valores e conhecimentos populares, marcaram esta fase. Fora do contexto escolar, o acesso das crianças à narrativa literária limitava-se aos contos tradicionais transmitidos oralmente, “... o facto de não existir uma literatura diferente da que hoje achamos adequada às crianças do século XIX não nos deveria, na [sua] opinião, levar a concluir que não há literatura infantil em Portugal senão a partir da segunda metade do século XIX.” (Lemos, 1972, p. 15).

O desenvolvimento mais significativo da literatura infantil em Portugal verificou-se após meados do século XIX, especialmente no contexto da geração de 70 e no período subsequente à implantação da República. Este período foi determinante para o fortalecimento da produção literária voltada para crianças. Em 1887, Guerra Junqueiro publica *Os Contos para a Infância*, defendendo que a educação infantil exige uma base

afetiva e comparando o livro ao alimento essencial da escola, numa analogia ao leite para o berço.

O último quartel do século XIX foi marcado pelo predomínio de literatura tradicional adaptada, como demonstra a publicação de várias coletâneas de contos de autores consagrados, como Andersen e Grimm. Obras como *Os Contos para os Nossos Filhos*, de Maria Amália Vaz de Carvalho ⁶, evidenciam a crescente preocupação em oferecer às crianças histórias acessíveis, capazes de despertar emoções. Outras publicações já no séc. XX, como as coletâneas organizadas por Luísa de Albuquerque ⁷ e António Pena⁸, também contribuíram para este movimento.

Apesar destas iniciativas, a consolidação de uma literatura infantil autónoma e mais próxima dos moldes contemporâneos apenas começou a ganhar forma nos finais do século XIX. Tal avanço foi impulsionado, entre outros fatores, pelos contactos com o estrangeiro e pela expansão dos meios de comunicação, que permitiram uma maior abertura cultural de Portugal ao contexto europeu. Paralelamente, o entusiasmo pelo progresso educacional e a valorização do ensino contribuíram para a renovação de conceções literárias dirigidas à infância.

Neste sentido, Eça de Queirós ⁹apontava a necessidade de superar o atraso português face à produção literária anglo-saxónica destinada às crianças, sublinhando a

⁶ Maria Amália Vaz de Carvalho (1847–1921) foi uma escritora, poetisa e ensaísta portuguesa. Nascida em Lisboa, destacou-se como uma das primeiras mulheres a afirmar-se no meio literário português, escrevendo sobre temas como educação, direitos das mulheres e literatura. Publicou ensaios, contos e crónicas, sendo também colaboradora de jornais e revistas da época. Entre as suas obras mais conhecidas estão *Contos* (1886) e *Ao Correr do Tempo* (1901). Adaptou histórias e contos para crianças, contribuindo significativamente para a literatura infantojuvenil.

⁷ Luísa de Albuquerque (1928–2015) foi uma escritora e investigadora portuguesa, nascida em Coimbra. Professora e especialista em literatura portuguesa e estudos históricos, escreveu obras destinadas ao público juvenil, com o intuito de divulgar figuras e episódios importantes da história de Portugal. Entre as suas obras mais conhecidas estão as narrativas históricas, que visam educar e inspirar jovens leitores sobre o passado de Portugal.

⁸ António Pena (1918–1994) foi um escritor português dedicado à literatura infantil. Embora menos conhecido em comparação com outros autores da época, as suas histórias destacavam-se por abordarem temas educativos e morais, com simplicidade e acessibilidade. Ele também foi colaborador em diversas revistas infantis. A sua contribuição para o género foi reconhecida em escolas e bibliotecas durante o século XX.

⁹ Eça de Queiroz (1845–1900) é um dos maiores escritores portugueses de todos os tempos e um dos principais representantes do realismo em Portugal. Nasceu em Póvoa de Varzim e formou-se em Direito pela Universidade de Coimbra. Entre as suas obras mais célebres estão *Os Maias*, *O Crime do Padre Amaro* e *A Relíquia*. Embora não tenha escrito diretamente para crianças, Eça produziu contos e histórias que foram posteriormente adaptados para o público infantojuvenil, como *O Tesouro* e *A Aia*, que integram antologias escolares.

importância de criar livros acessíveis, bem ilustrados e com um propósito pedagógico mais abrangente.

Pois bem; eu tenho a certeza que uma tal literatura infantil penetraria facilmente nos nossos costumes domésticos e teria uma venda proveitosa. Muitas senhoras inteligentes e pobres se poderiam empregar em escrever essas fáceis histórias: não é necessário o génio de Zola ou de Thackeray para inventar o caso dos três velhos sábios de Chester. Há entre nós artistas, de lápis fácil e engraçado, que comentariam bem essas aventuras num desenho de simples contorno, sem sombras e sem relevo, lavado a cores transparentes...

E quantos milhares de crianças se fariam felizes com esses bonitos livros - que para serem populares e se poderem despedaçar sem prejuízo devem custar menos de um tostão! Eu bem sei que esta ideia de compor livros para crianças faria rir Lisboa inteira. Também não é a Lisboa que eu a ofereço. Lisboa não se ocupa destes detalhes. Lisboa quer coisa superior; quer a bela estrofe lírica, o rico drama em que se morre de paixão ao luar, o fadinho ao piano, o saboroso namoro de escada, a endecha plangente, boa facadinha à meia-noite, o discurso em que se cita o Gólgota, a andaluza de cuja - enfim, tudo o que o romantismo português inventou de mais nobre. Educar os seus filhos inteligentemente, está decerto abaixo da sua dignidade. Mas, enfim, se estas linhas animassem aí no Brasil, ou entre a colónia portuguesa, um escritor, um desenhista e um editor a prepararem alguns bons livros, bem engraçados, bem alegres, para os bebés - eu teria feito ao império um serviço colossal, que não sei como me poderia ser recompensado. (Queirós, 1905, p. 25)

O excerto retirado das *Cartas de Inglaterra*, de Eça de Queirós, constitui um testemunho relevante para compreender o surgimento da literatura infantil em Portugal no século XIX. Neste segmento, o autor manifesta uma preocupação clara com a ausência de obras destinadas ao público infantil, sublinhando a importância de criar livros que fossem simultaneamente acessíveis, atrativos e adequados ao universo das crianças. A proposta apresentada por Eça reflete não apenas a necessidade de responder a lacunas culturais e educacionais, mas também a consciência de que a criação de uma literatura infantil adaptada às necessidades das crianças poderia transformar-se num instrumento

pedagógico e formativo, além de contribuir para a felicidade e o desenvolvimento dos mais novos.

O texto evidencia, de forma explícita, o reconhecimento de uma oportunidade cultural e social: a produção de livros infantis que, pela simplicidade e baixo custo, poderiam alcançar uma ampla circulação no seio das famílias. A sugestão de que “muitas senhoras inteligentes e pobres” poderiam dedicar-se à escrita destas histórias, complementadas por ilustrações de contornos simples e cores suaves, revela um entendimento prático do potencial económico associado à criação desta nova categoria literária. Esta abordagem pragmática reflete a visão progressista de Eça, que reconhece não apenas o valor educativo da literatura infantil, mas também o seu impacto social e económico.

Simultaneamente, o autor critica a falta de interesse por parte da elite lisboeta, retratando-a como desinteressada em projetos pedagógicos direcionados às crianças, privilegiando manifestações artísticas de carácter romântico e grandioso. Esta crítica reforça o contraste entre a cultura predominante da época e a urgência de iniciativas voltadas para a educação e o bem-estar infantil, algo que, segundo Eça, era amplamente negligenciado em Portugal.

Por fim, ao dirigir o apelo ao Brasil, Eça de Queirós evidencia a sua expectativa de que a emergência de uma literatura infantil pudesse ganhar força em contextos mais abertos à inovação e à educação. Assim, o excerto reflete a consciencialização gradual da necessidade de uma literatura destinada à infância, situando-se num momento histórico em que os primeiros passos nesse sentido começavam a ser dados em Portugal, num esforço para alinhar o país com as tendências culturais e pedagógicas de outros contextos europeus.

Reconhecendo a necessidade apontada por Eça de Queirós de criar uma literatura mais direcionada às crianças, Portugal começou a dar espaço a uma produção literária que valorizava a mesma. Este movimento tomou forma no final do século XIX e início do século XX quando Portugal começou a dar passos significativos no desenvolvimento de uma literatura direcionada para crianças. Este movimento estava em sintonia com as mudanças sociais, políticas e culturais da época, refletindo uma crescente preocupação com a educação e a formação das gerações mais jovens. À medida que se consolidava a

visão de que a infância deveria ser um período de estímulo à imaginação, ao humor e ao gosto literário, emergia também a ideia de que a literatura infantil tinha o potencial de moldar valores e contribuir para a construção de uma sociedade mais consciente e progressista.

Este processo foi influenciado por uma série de fatores. Por um lado, o contexto republicano trouxe consigo o desejo de formar cidadãos mais esclarecidos, substituindo os valores tradicionais de obediência e fidelidade por ideais de responsabilidade cívica e patriotismo. Por outro lado, as transformações tecnológicas na impressão e o aumento do público leitor criaram condições favoráveis para a publicação de livros e revistas infantis. Nesta época, começam a surgir coletâneas de contos tradicionais e adaptações de autores estrangeiros, como os irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, mas também obras de autores portugueses que resgatavam as narrativas populares, como Francisco Adolfo Coelho¹⁰ e Teófilo Braga¹¹.

A literatura infantil ganha também um impulso significativo com a publicação de obras que visavam renovar os métodos educativos, como a *Cartilha Maternal* de João de Deus¹², publicada em 1876, que propunha um método inovador de ensino da leitura. A preocupação em adaptar o conteúdo literário às necessidades e interesses das crianças era evidente, rompendo com a tradição de textos moralistas e excessivamente pedagógicos.

No início do século XX, figuras como Ana de Castro Osório¹³ destacaram-se como pioneiras na consolidação de uma literatura verdadeiramente voltada para a

¹⁰ Francisco Adolfo Coelho (1847–1919) foi um filólogo, etnógrafo e escritor português, conhecido pelo seu trabalho de recolha de contos populares portugueses. Nasceu em Coimbra e destacou-se como pioneiro no estudo da literatura oral e das tradições populares. Publicou obras como *Contos Populares Portugueses* (1879), que tiveram grande impacto na preservação da literatura tradicional e foram adaptadas para o público infantil ao longo do tempo.

¹¹ Teófilo Braga (1843–1924) foi escritor, historiador e político português, tendo servido como Presidente da República Portuguesa durante a Primeira República. Natural de Ponta Delgada, foi uma figura prolífica e multidisciplinar, dedicando-se à história da literatura, poesia e contos populares. O seu livro *Contos Tradicionais do Povo Português* (1883) preserva narrativas orais portuguesas que continuam a ser recontadas e adaptadas para crianças.

¹² João de Deus (1830–1896) foi um poeta, pedagogo e autor português, conhecido sobretudo pela criação da *Cartilha Maternal* (1876), um método revolucionário de ensino da leitura que teve grande impacto na alfabetização em Portugal. Além do seu trabalho pedagógico, João de Deus escreveu poemas e textos acessíveis às crianças, tendo uma influência marcante na literatura e na educação infantil.

¹³ Ana de Castro Osório (1872–1935) foi uma das primeiras escritoras portuguesas a dedicar-se exclusivamente à literatura infantil. Nascida em Mangualde, fundou a coleção *Para as Crianças* em 1905, uma série de livros que incluía adaptações de contos tradicionais e histórias originais. Defensora dos direitos das mulheres, usou a sua escrita para transmitir valores de igualdade e cidadania às gerações mais jovens. É considerada uma pioneira na literatura infantil em Portugal.

infância. Através da revista *Para as Crianças*, publicada a partir de 1897, a autora deu voz a contos populares adaptados para transmitir valores cívicos e patrióticos. Contudo, esta tendência de associar a literatura infantil a intenções propagandísticas gerou debates sobre o equilíbrio entre o papel formativo e o prazer estético da leitura:

“...adquiriu a sua dimensão própria e deve ter como fim estimular a imaginação, desenvolver o sentido de humor, encorajar o gosto pela literatura em geral e alargar a compreensão de outras raças e países.” (Pires, 1983, p. 91).

Com o tempo, a literatura infantil em Portugal foi ganhando mais autonomia e uma identidade própria. O aumento da produção de livros direcionados às crianças, especialmente nas primeiras décadas do século XX, teve como principal objetivo combater o analfabetismo e formar cidadãos capazes de contribuir para o progresso do país. Obras de autores como Trindade Coelho¹⁴, Maria Amália Vaz de Carvalho, a madeirense Laura Veridiana de Castro e Virgínia Castro e Almeida¹⁵ exemplificam esta etapa, marcada por uma produção literária que buscava, simultaneamente, instruir e encantar os jovens leitores.

Durante o período da Primeira República e na primeira fase do regime do Estado Novo, em Portugal, verificaram-se movimentos literários que refletiam um claro enraizamento nos valores nacionais e nas tradições históricas do país. Ainda que não fosse propriamente uma literatura pensada exclusivamente para crianças, havia um esforço evidente em criar narrativas que resgatassem episódios emblemáticos da história nacional e que fossem apresentadas de forma simples e acessível.

No período após a Primeira Guerra Mundial, a literatura infantil começou a ganhar maior prestígio e um espaço mais definido dentro do panorama literário português. Um número crescente de autores passou a dedicar-se a esta área, criando obras que

¹⁴ Trindade Coelho (1861–1908) foi um escritor e magistrado português, nascido em Mogadouro. A sua obra mais conhecida, *Os Meus Amores* (1891), é uma coletânea de contos marcados por uma profunda ligação à ruralidade e às tradições portuguesas. Embora não seja especificamente um autor de literatura infantil, muitas das suas histórias, como *O Livro de Leituras* (para uso escolar), foram destinadas a jovens leitores.

¹⁵ Virgínia de Castro e Almeida (1874–1945) foi uma escritora e cineasta portuguesa, nascida em Lisboa. Foi pioneira na literatura infantil e juvenil, escrevendo histórias que combinavam aventura e valores educativos. Obras como *A Princesa dos Cisnes* e *A Menina Feia* tiveram grande popularidade no início do século XX.

conjugavam qualidade literária com relevância educativa. Afonso Lopes,¹⁶ por exemplo, destacou-se pela sua produção de coletâneas de contos tradicionais, como *Na Terra e no Mar* e *A Dança dos Meses*. Por outro lado, Aquilino Ribeiro¹⁷ trouxe uma inovação significativa com *O Romance da Raposa* (1924), considerado um marco da literatura infantil portuguesa, ao quebrar com os moldes pedagógicos e moralistas que anteriormente dominavam os textos destinados aos mais novos (Pires, 1983).

Na primeira metade do século XX, o interesse pelo universo infantil influenciou a produção literária e muitos escritores exploraram temas ligados à infância de forma mais sensível e intimista. O período foi marcado por um aprofundamento das narrativas e pela exploração de temas mais diversificados, contribuindo para enriquecer a produção literária dedicada aos jovens leitores.

Entre as duas guerras mundiais, a literatura infantil portuguesa consolidou-se ainda mais, com o surgimento de novos escritores especializados no género, como Fernando de Castro¹⁸ e Adolfo Simões Müller¹⁹, que alcançaram grande reconhecimento pela sua habilidade em cativar os leitores mais novos. Nos anos 60, duas tendências opostas tornaram-se evidentes: por um lado, uma literatura tradicionalista alinhada com os ideais do regime; por outro, uma vertente que começava a introduzir humor e crítica social, propondo visões mais inovadoras e desafiadoras.

¹⁶ Afonso Lopes Vieira (1878–1946) foi poeta e escritor português, nascido em Leiria. Publicou poesia e prosa que exaltavam as tradições e a história portuguesa. Destacou-se na literatura infantil com obras como *Animais Nossos Amigos* (1911), em que promoveu o respeito pelos animais e pela natureza. Escreveu também versões simplificadas de epopeias como *Os Lusíadas*, destinadas a crianças.

¹⁷ Aquilino Ribeiro (1885–1963) foi um dos maiores escritores portugueses do século XX. Embora seja mais conhecido pelos seus romances, como *Terras do Demo* e *Quando os Lobos Uivam*, também contribuiu para a literatura infantil. A sua obra *Romance da Raposa* (1924) é um clássico da literatura infantojuvenil portuguesa, narrando as aventuras de animais com grande riqueza de linguagem e humor. Membro da Academia das Ciências de Lisboa, Aquilino foi também um opositor ao regime do Estado Novo, tendo vivido períodos de exílio e prisão.

¹⁸ Fernando de Castro (1846–1919) foi um pedagogo e escritor português, dedicado ao ensino e à promoção de valores cívicos e morais através da literatura. Criou textos destinados à educação infantil, com o objetivo de formar crianças em princípios de cidadania, justiça e solidariedade. Apesar de menos conhecido atualmente, a sua obra teve grande impacto nas escolas portuguesas no final do século XIX e início do século XX, contribuindo para a formação das novas gerações.

¹⁹ Adolfo Simões Müller (1909–1989) foi um escritor, jornalista e editor português, especializado em literatura infantil. Nascido em Lisboa, destacou-se pela sua extensa produção de contos, adaptações e traduções voltadas para crianças e jovens. Foi diretor da revista *O Senhor Doutor* e colaborador de diversas publicações infantis, promovendo o gosto pela leitura e a aprendizagem. As suas histórias, frequentemente baseadas em valores morais e culturais, tiveram uma grande influência na educação de várias gerações em Portugal.

A Revolução de 25 de Abril de 1974 trouxe mudanças profundas ao panorama cultural e literário do país. Tal como menciona Gomes:

“ [...] o fim da Censura, a livre expressão e circulação de ideias e a abertura de Portugal ao exterior favoreceram o aparecimento de iniciativas ligadas à reflexão sobre o mundo da criança, a par de uma certa renovação no domínio da literatura que lhe é destinada a qual resulta da possibilidade de escrever e publicar num clima de liberdade. (Gomes, 1997, p. 43)

Com o fim da censura e a abertura a novas ideias, surgiram iniciativas que revitalizaram a literatura para crianças. Este período permitiu a emergência de autores contemporâneos que renovaram o género ao explorar temas diversificados, acompanhados por uma linguagem rica e criativa. O aumento do interesse por esta área traduziu-se, também, na integração da literatura infantil em contextos educativos, com o surgimento de disciplinas dedicadas ao tema, e a renovação de bibliotecas escolares.

II - O Humor na Literatura Infantojuvenil Portuguesa Contemporânea de Virgínia Castro de Almeida e Emília de Sousa Costa

O nome de Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945) permanece, apesar da sua vastíssima produção literária, curiosamente distante das grandes sínteses historiográficas sobre a literatura portuguesa, em especial no que concerne à literatura infantojuvenil. Contudo, a invisibilidade relativa de que tem sido alvo, talvez pela ligação privilegiada ao regime Salazarista, não corresponde de forma alguma à importância da sua obra, quer em termos de volume, quer em termos de originalidade, quer, ainda, em relação ao contexto ideológico, pedagógico e literário em que se assentou. Como observa Silva:

[...] na literatura portuguesa de preferencial recepção infantojuvenil, o caso de Virgínia de Castro e Almeida é manifestamente significativo” (Silva, 2019, p.56)

Autora de um repertório considerável que atravessa géneros diversos do ensaio pedagógico ao romance histórico, da crónica de viagem à literatura infantil e juvenil, do argumento cinematográfico à tradução, Virgínia de Castro e Almeida foi uma figura singular no panorama literário da primeira metade do século XX, representando um caso raro de conjugação entre atividade intelectual, pensamento social e intervenção literária num contexto de transição entre três regimes políticos: Monarquia, Primeira República e Estado Novo.

Nascida em Lisboa a 24 de novembro de 1874, Virgínia de Castro e Almeida provinha de uma família aristocrática de elevada estirpe social: filha de D. Luís Caetano de Castro e Almeida Pimentel de Sequeira e Abreu, e de D. Virgínia Folque, a escritora cedo demonstrou uma propensão inata para a escrita. Segundo Lemos (1972), com apenas oito anos, elaborava já pequenas composições dramáticas, o que parece ter marcado o início precoce de um percurso literário que se viria a consolidar com impressionante fecundidade. Em 1895, com apenas 21 anos, publica *A Fada Tentadora*, obra que inaugura a sua entrada no domínio da literatura para crianças e que viria a merecer a atenção e o elogio de Maria Amália Vaz de Carvalho, referência maior da crítica oitocentista que, em carta-prefácio, se insurgia contra o atraso nacional neste domínio literário e contra a excessiva dependência da infância portuguesa em relação aos modelos estrangeiros, suscetíveis de “desnacionalizar o seu espírito”. Não surpreende, assim, que

tenha vindo a ser considerada “uma escritora reconhecida de livros infantis” (Pereira, 2020, p.89).

Em 1907, Virgínia de Castro e Almeida assume a direção da coleção Biblioteca para os Meus Filhos, da Livraria Clássica Editora, que se afirmaria como um espaço editorial destinado não apenas à divulgação das suas próprias obras, mas também à promoção de uma concepção pedagógica e moral da literatura, fortemente ancorada em princípios cristãos e numa visão conservadora, embora ativa, do papel da mulher na sociedade. Esta orientação não se traduziu numa aceitação acrítica das normas vigentes, já que a autora evidencia, nas suas próprias palavras, uma atitude de progressiva independência intelectual:

[...] habituei-me a julgar o que se me apresentava, não através do que os outros pensavam, mas sim através do meu próprio raciocínio que se ia libertando gradualmente dos preconceitos” (Almeida, 1913, pp. 13-14).

A afirmação revela um posicionamento que, embora compatível com uma matriz moral tradicional, defende a autonomia de pensamento como condição para a formação ética e intelectual, reforçando a sua intervenção na literatura como um ato simultaneamente educativo e emancipador. Obras como *Céu Aberto* (1907), *Em Pleno Azul* (1907), *Pela Terra e pelo Ar* (1911) e *As Lições de André* (1913) são exemplos dessa fase, revelando já uma vocação para a experimentação narrativa que, mesmo em relação a uma linguagem moralizante, deixa entrever uma sensibilidade estética pouco comum entre os autores seus contemporâneos. Esta singularidade pode ser compreendida à luz da leitura de Reis, que afirma:

Um traço predominante desta novela é uma euforia constante, nomeadamente quando se discutem temas históricos e culturais, que por vezes soa um tanto artificial se tivermos em conta a pouca idade das crianças. Uma imperturbável harmonia familiar, um certo cosmopolitismo, as referências, implícitas e explícitas, à importância da educação, do conhecimento do mundo e de outros países, por exemplo, através das viagens (encaradas como forma de educação) [...]”. (Reis, 2010, p. 3, tradução própria)

A citação é particularmente relevante neste contexto porque evidencia como, por detrás da aparente simplicidade moralizante, essas obras mobilizam elementos que ultrapassam a narrativa infantil tradicional. O cosmopolitismo, a valorização da educação e a ideia da viagem como forma de conhecimento não apenas reforçam a função pedagógica da literatura, mas também revelam a tentativa de a articular com a ética, estética e com a emancipação intelectual. Desse modo, compreende-se que a dimensão moral não anula, mas antes sustenta, a abertura para uma experimentação narrativa e uma sensibilidade estética diferenciada.

Para além da ficção, Virgínia de Castro e Almeida envolveu-se profundamente nas questões da pedagogia e da formação da mulher, como demonstram as suas obras *Como devo governar a minha casa* (1906) e *Como devemos criar e educar os nossos filhos* (1908). Aqui, a autora reivindica para a mulher um papel central — embora sempre situado no seio doméstico — na edificação moral da nação. Esta preocupação com a mulher enquanto pilar educacional da sociedade portuguesa, expressa num discurso que hoje poderemos considerar paternalista, era, à época, um contributo relevante para o debate em torno da cidadania feminina. A sua visão, ainda que conservadora, revelava uma consciência lúcida das assimetrias sociais e da necessidade de instrução e literacia feminina, não sendo, pois, totalmente alheia às correntes mais progressistas que circulavam entre a intelectualidade da viragem do século.

Contudo, é na literatura para a infância que Virgínia de Castro e Almeida constrói a parte mais duradoura da sua obra, consolidando um *corpus* que, embora por vezes menosprezado, é, na verdade, indispensável para pensar a génese da literatura infantojuvenil moderna em Portugal. Esta faceta da sua escrita não deve ser vista apenas como extensão natural do seu pensamento pedagógico, mas antes como o espaço de maior liberdade criativa da autora. É precisamente neste domínio que encontramos uma progressiva libertação da rigidez discursiva que caracteriza parte da sua obra ensaística, dando lugar à imaginação, ao humor e ao fantástico, numa combinação rara, marcada por uma genuína preocupação com a receção do texto pelo público infantojuvenil. Como observa um texto publicado pelo Instituto de História e Teoria das Ideias (1994, p.181), “na ficção de Virgínia de Castro e Almeida, o sector social que se manifesta de forma mais radical contra os princípios igualitários é o povo”, o que ilustra a forma como as tensões sociais e ideológicas se infiltram mesmo nas suas obras destinadas a jovens leitores.

A publicação, nos anos 40 do século XX, de *História de Dona Redonda e da sua Gente* (1942) e *Aventuras de Dona Redonda* (1943), marca uma viragem decisiva na produção de Virgínia de Castro e Almeida, quer em termos de linguagem, quer em termos de estrutura narrativa, quer ainda na forma como o humor passa a ocupar um lugar central na construção dos enredos. Estas obras, que sucedem a um díptico igualmente relevante composto por *Céu Aberto* (1907) e *Em Pleno Azul* (1907), são o culminar de um percurso de amadurecimento estético e narrativo, e distinguem-se por uma inesperada leveza de tom, frequentemente associada ao *nonsense*, tão característico da tradição literária britânica.

A personagem de Dona Redonda, título destas narrativas, emerge como um arquétipo de comicidade e de excentricidade, conduzindo os leitores por um universo simultaneamente absurdo e coerente, onde a fantasia serve de ferramenta crítica e o riso se apresenta como estratégia de distanciamento face ao mundo real. O humor aqui presente não é meramente ornamental ou acessório, antes revela-se como elemento estruturante da narrativa, configurando-se como forma de resistência à rigidez moralizante que marcou parte significativa da produção infantil. A própria autora, no prefácio a *História de Dona Redonda e da sua Gente*, reconhece a viragem estilística e ideológica que estas obras representam, anunciando uma nova etapa na sua forma de comunicar com o público juvenil.

Deste modo, o humor em Virgínia de Castro e Almeida não surge como desvio episódico, mas antes como culminar de um processo de maturação criativa e literária, que reconhece na fantasia, na ironia e na subversão dos códigos da realidade um modo eficaz de interpelar o leitor infantil e, por extensão, o próprio sistema de valores que organiza o mundo adulto. Esta dimensão humorística, cujo estudo se impõe de forma mais sistemática, constitui, por isso, um contributo inestimável para a revalorização da sua obra no contexto da literatura portuguesa para a infância, configurando-a como uma das autoras mais ousadas e inventivas do seu tempo.

A emergência do humor como elemento estruturante destas narrativas revela uma faceta surpreendentemente moderna da obra de Virgínia de Castro e Almeida, contrastando com o tom predominantemente normativo e pedagógico das suas publicações anteriores. Esta transição não representa uma rutura abrupta com o passado literário da autora, mas sim uma inflexão significativa no seu modo de se relacionar com

o público infantojuvenil, e, sobretudo, uma reconfiguração do lugar da fantasia e da imaginação na construção do texto literário. O humor, neste novo ciclo, passa a exercer uma função de relevo: não apenas diverte, mas organiza o discurso, estrutura a narrativa, desafia convenções e propõe uma leitura crítica da realidade.

No centro desta nova estética encontra-se a personagem de Dona Redonda, figura simultaneamente caricata e encantadora, símbolo da excentricidade e do desvio em relação à norma. A autora constrói, a partir dela, um microcosmo narrativo em que os acontecimentos, frequentemente ilógicos ou despropositados, não obedecem à lógica causal do mundo real, mas antes à lógica lúdica do absurdo e do *nonsense*. A analogia com a tradição britânica de Lewis Carroll não é de todo descabida, ao identificar no ambiente destas narrativas um “*nonsense* tão frequente em obras inglesas”. Esta comparação remete-nos para uma genealogia literária que valoriza a imaginação e o humor como ferramentas críticas e pedagógicas e permite inscrever Virgínia de Castro e Almeida numa tradição europeia mais ampla, que transcende a especificidade do contexto português.

Talvez me acusem de pretender neste livro imitar Carroll. Imitar, não; graças a Deus nunca imitei ninguém. Mas confesso a minha aspiração de criar uma obra que tenha sobre os pequenos portugueses o efeito e a influência que Alice in Wonderland teve e tem sobre aqueles para quem foi escrito. A História de Dona Redonda é um ensaio de humor ao alcance das crianças latinas; é também um ensaio de princípios tónicos, estimulantes e duros, adaptados aos tempos modernos nos quais a Vida toma imprevista feição e as lutas são já diferentes das que se pelejavam há pouco; princípios que arvoram em contraposição à moral adocicada, a goody-goodyness dessorada e sem efeitos construtivos, mas que ordinariamente envolve e domina ainda a nossa literatura infantil. (Almeida, 1989, p.7)

Mas o *nonsense* em *Dona Redonda* não se limita ao artifício estilístico ou à exploração do riso fácil. Antes, serve como forma de subversão dos códigos tradicionais da narrativa infantil. Ao contrário das fábulas moralizantes do século XIX, nas quais o enredo tende a culminar num ensinamento claro e inequívoco, a *Dona Redonda* propõe uma experiência estética que valoriza a ambiguidade, o inesperado, e, sobretudo, a liberdade criativa. A ausência de uma lição final explícita, a constante transgressão das

normas de comportamento e o desfile de personagens insólitas que incluem meninos que crescem ao contrário, senhoras que conversam com objetos e animais falantes de hábitos extravagantes não são meras excentricidades, são estratégias textuais deliberadas que conferem densidade simbólica à obra.

Do ponto de vista narrativo, o humor manifesta-se em múltiplos planos, na construção das personagens, no ritmo do discurso, no uso do anacronismo e da hipérbole, e ainda na tensão entre o lógico e o ilógico. A própria linguagem participa desse jogo, mobilizando jogos de palavras, neologismos, rimas inesperadas e expressões populares reinventadas. Este recurso ao cômico verbal aproxima a autora de uma linha de escrita que desafia a rigidez sintática e semântica do português normativo, e que, por isso mesmo, se revela particularmente apelativa para o público infantil, sempre sensível ao ritmo, à musicalidade e ao inesperado. Não menos relevante é a função social do humor nestas obras.

A produção de Virgínia de Castro de Almeida dá-se num contexto marcado por uma crescente censura moral e ideológica, recorde-se que estamos em pleno Estado Novo a literatura para crianças parecia confinar-se a um espaço de conformidade com os valores patrióticos, religiosos e de obediência à autoridade. Contra esta corrente, a *Dona Redonda* oferece um espaço de resistência simbólica, onde é possível pensar o mundo a partir da margem, da diferença e do riso. As personagens de Virgínia de Castro e Almeida não se conformam às expectativas sociais impostas porque são trapalhonas, distraídas, impulsivas, apaixonadas por coisas triviais e, acima de tudo, livres. Este gesto de subversão, ainda que envolto numa capa de humor inocente, constitui uma importante afirmação de liberdade num tempo em que a liberdade era, ela própria, matéria de controlo. No entanto, a autora nunca traz o salazarismo, ao qual era defensora e devedora.

A ironia, aqui, opera como modo de distanciamento e, ao mesmo tempo, como convite à cumplicidade com o leitor. O narrador, frequentemente, interpela a criança com comentários meta-narrativos, jogos de antecipação ou cumplicidades veladas que geram um duplo nível de leitura um para a criança, outro para o adulto atento. Esta estratégia confere profundidade ao texto e rompe com a ideia da literatura infantil como espaço de mera transmissão de conteúdos. As obras de *Dona Redonda* integram “o conjunto dos clássicos da nossa literatura para crianças” (Gomes, 1997, p.31) não apenas pela sua

originalidade formal, mas também pela forma como resgatam a infância como território autónomo, criativo e crítico.

É também interessante observar como, mesmo na sua fase de maior ludismo e fantasia, Virgínia de Castro e Almeida não abdica de um certo olhar moral, embora este seja agora mais subtil, implícito, menos normativo. Através do riso, a autora continua a interrogar os valores sociais, a problematizar comportamentos e a educar o olhar do leitor. A pedagogia, antes centrada na transmissão direta de regras de conduta, transforma-se, agora, numa pedagogia da imaginação, do pensamento lateral, da empatia com o diferente. Trata-se, portanto, de uma pedagogia indireta, que, em vez de impor, sugere; em vez de moralizar, convida à reflexão.

Por fim, é impossível não reconhecer que esta viragem estilística e estética, protagonizada por *Dona Redonda*, representa um dos pontos altos da literatura infantojuvenil portuguesa do século XX. A leveza aparente destes textos esconde uma complexa arquitetura narrativa e uma densa rede de significados que merecem, ainda hoje, uma análise mais profunda e sistemática. Virgínia de Castro e Almeida, ao conciliar humor, fantasia e reflexão, legou à literatura portuguesa não apenas personagens memoráveis, mas também um modelo alternativo de escrever para crianças, um modelo em que o riso não serve para adormecer consciências, mas para despertá-las.

O humor subtil que perpassa as narrativas de *História de Dona Redonda e da sua Gente* e *Aventuras de Dona Redonda* não se esgota na função lúdica, nem se limita a entreter ou provocar o riso fácil do leitor infantil. Antes pelo contrário, constitui um dispositivo literário sofisticado, através do qual Virgínia de Castro e Almeida constrói uma crítica velada, mas profundamente eficaz aos costumes, vícios e contradições da sociedade do seu tempo. Recorrendo à máscara do riso, a autora revela um olhar atento e arguto sobre os pequenos absurdos do quotidiano burguês, sobre a rigidez das normas sociais, sobre os automatismos do comportamento humano e, em última análise, sobre a natureza profundamente ilógica daquilo que tomamos por “normal”.

Este gesto crítico, que se manifesta sob forma de graça, desordem e extravagância, permite à autora evocar temas socialmente relevantes sem ferir a sensibilidade do seu público ou atrair a censura, numa época em que o discurso público era fortemente condicionado. A escolha do *nonsense* como estratégia narrativa não é, pois, gratuita. Ao

desestabilizar o real, ao desfigurar o familiar e ao rir-se do previsível, Virgínia de Castro e Almeida desvela as convenções que sustentam o tecido social e, com isso, convida implicitamente à sua reavaliação.

A personagem de Dona Redonda funciona, neste contexto, como figura alegórica da diferença: é volumosa, sonhadora, irascível e ternurenta; vive entre adultos que não a compreendem e crianças que a seguem com fascínio; move-se entre objetos encantados e situações inverosímeis, sempre com uma aparente despreocupação que disfarça uma fina consciência do absurdo do mundo. O seu modo de estar contrasta abertamente com o pragmatismo das figuras adultas ditas “normais” que, ao longo das histórias, se revelam frequentemente mais desorientadas do que ela própria. Desta inversão resulta não apenas a comicidade da situação, mas uma crítica subtil ao racionalismo exagerado, à hipocrisia social e à autoridade desprovida de imaginação.

Mais do que corrigir comportamentos como se pretendia na tradição moralizante oitocentista, Virgínia de Castro e Almeida propõe o seu inverso: desmontar, por meio do riso, as pretensas verdades sociais. Assim, o comportamento desregulado das personagens, as situações caricatas e os diálogos sem lógica aparente convertem-se em formas de resistência narrativa contra a monotonia disciplinar, a obediência cega às convenções e o peso das hierarquias.

É precisamente no terreno da infância, espaço por excelência de liberdade e espontaneidade, que esta crítica se torna possível. A literatura infantil, ao ser menos vigiada e aparentemente menos “séria”, oferece um território fértil para a expressão de ideias que, noutros contextos, poderiam ser censuradas ou desvalorizadas. Virgínia de Castro e Almeida compreendeu, com rara lucidez, que é no riso das crianças e na cumplicidade que esse riso permite que reside um potencial transformador. O humor que mobiliza, ao invés de adormecer consciências, desperta-as para a possibilidade de ver o mundo por outros olhos, com outra lógica, com outra sensibilidade.

Este aspeto adquire ainda maior relevância quando consideramos o contexto histórico em que estas obras foram produzidas. A década de 1940, sob o Estado Novo, foi marcada pela consolidação de um discurso oficial que promovia valores como a obediência, a ordem, a autoridade, a domesticidade feminina e o nacionalismo pedagógico. Neste cenário, Dona Redonda, com as suas peripécias disparatadas e os seus

desvios da norma, representa não apenas um escape imaginativo, mas um antídoto literário contra a rigidez de um tempo cinzento. O humor que dela emana não é neutro nem inócuo é antes, uma forma subtil de insubmissão, um riso que desarma e desestrutura o status quo.

Assim, ao reinterpretarmos hoje estas obras, torna-se claro que a intenção de Virgínia de Castro e Almeida ultrapassava largamente a de entreter a infância. Tratava-se, também, e sobretudo, de formar uma sensibilidade crítica, de cultivar o gosto pelo estranho e pelo inesperado, de valorizar o pensamento criativo e a imaginação como forças educativas. O humor, nesse sentido, cumpre uma função pedagógica mais ambiciosa, educa para a liberdade de espírito, para a autonomia do pensamento, para o olhar irónico e compassivo sobre o mundo.

Emília de Sousa Costa

Emília de Sousa Costa (1877–1959) ocupa um lugar singular no panorama das letras portuguesas do início do século XX. Escritora, professora, conferencista e feminista assumida, a sua intervenção intelectual estendeu-se a múltiplas áreas da esfera pública e privada, sendo exemplo de uma mulher de ação que concebeu a educação, sobretudo a educação da mulher, como o instrumento por excelência de transformação social. A sua personalidade multifacetada torna impossível separar a escritora da pedagoga, a ficcionista da pensadora, a produtora de literatura para a infância da militante empenhada em renovar os papéis de género numa sociedade em lenta mutação.

Apesar desta intervenção notável, a marginalização crítica de Emília de Sousa Costa é flagrante. Como ressalva Nogueira, ela é:

[...] hoje conhecida quase exclusivamente devido às suas ideias acerca da mulher e da educação feminina. Prova deste esquecimento é o facto de, apesar de ter sido intensa a sua atividade literária, sobretudo enquanto autora de textos destinados ao público infantil e juvenil, não lhe ter sido dedicado qualquer verbete num dos dicionários de literatura portuguesa da Figueirinhas, da Presença e da Verbo, nem

a mais breve observação nas histórias da literatura portuguesa. (Nogueira, 2014, p. 5)

Ao contrário de outras contemporâneas, como Maria Amália Vaz de Carvalho, Ana de Castro Osório ou Virgínia de Castro e Almeida, cujas obras têm sido, ainda que com lacunas, alvo de reavaliações e estudos, a autora permanece praticamente ausente dos dicionários literários de referência, das histórias da literatura portuguesa e das antologias de literatura para a infância. Este esquecimento seletivo, que reflete uma tendência de silenciamento de determinadas vozes femininas na cultura literária portuguesa, contrasta com a intensa atividade literária e cívica de Emília de Sousa Costa ao longo de várias décadas.

Não obstante esta ausência dos grandes compêndios, a produção literária da autora, sobretudo no domínio infantojuvenil, é ampla, diversificada e reveladora de um pensamento coerente. Entre contos, peças teatrais, diálogos pedagógicos e pequenas narrativas moralizantes, é possível reconhecer uma autora que, embora atenta às convenções do seu tempo, procurou nelas infiltrar um discurso subtilmente crítico, marcado por uma visão humanista e por uma pedagogia do cuidado e da consciência social. Neste universo literário, o humor surge como um elemento inesperado, mas estrategicamente utilizado para aligeirar o discurso normativo, problematizar o quotidiano e fomentar, junto das crianças, uma atitude de curiosidade, de reflexão e até de desafio às normas cristalizadas.

A obra de Emília de Sousa Costa dirige-se, em grande parte, a um público infantojuvenil, tendo como propósito declarado a formação moral e cívica das crianças. Esta dimensão pedagógica, claramente assumida, não deve, no entanto, ser confundida com uma escrita simplista ou meramente instrutiva. Pelo contrário, os textos da autora revelam um notável equilíbrio entre intenção educativa e preocupação estética, entre a clareza discursiva e a riqueza expressiva, entre o conteúdo moral e a vivacidade narrativa. Como sublinha Nogueira:

O elevado número de títulos destinados ao público infantil e juvenil, alguns dos quais tiveram várias edições, permite-nos crer que Emília de Sousa Costa mereceu um bom acolhimento por parte dos leitores. Mas parece-nos perfeitamente lógico

que várias das suas obras terão tido igual ou maior sucesso junto de leitores adultos. Os objetivos didáticos e moralizantes, que não impediram a autora de construir histórias originais e apelativas, ter-se-ão cumprido também, ou às vezes sobretudo, no leitor adulto e feminino. Ao mesmo tempo que se dirige aos leitores infantis e juvenis, aliás frequentemente convocados intratextualmente (‘meus amores’, ‘os meninos’, etc.), Emília de Sousa Costa apela à consciência intelectual e religiosa dos adultos, orienta-os, propõe princípios morais e soluções para a difícil tarefa de educar os mais novos.” (Nogueira, 2014, p. 32)

Nas suas narrativas, é comum encontrarmos personagens infantis confrontadas com dilemas éticos, situações de desigualdade, injustiça, mentira, preguiça ou egoísmo. Mas o tratamento dado a essas situações não é, na generalidade dos casos, maniqueísta nem moralizante no sentido pesado do termo. Em vez de impor conclusões, os textos tendem a convidar à reflexão através do exemplo, da ironia, do contraste e até do riso.

Exemplo disso são os seus contos curtos, muitos dos quais publicados em revistas pedagógicas e periódicos infantis, nas quais pequenas figuras de crianças travessas, mas perspicazes, protagonizam enredos que, embora simples, são construídos com uma lógica interna eficaz e uma linguagem acessível, mas cuidada. Emília de Sousa Costa dominava a arte de falar com as crianças sem as infantilizar, e isso torna a sua escrita não só respeitosa do público a que se dirige, mas também eficaz naquilo que propõe: formar consciências livres, solidárias e eticamente sensíveis. A ligação entre literatura e pedagogia, no caso desta autora, é, por conseguinte, orgânica. A escrita serve como extensão natural da sua ação educativa, tal como as suas conferências e os seus textos de intervenção social servem como prolongamento da sua missão literária. Esta fusão entre prática pedagógica e prática literária constitui um dos traços distintivos da sua obra e aproxima-a de outras educadoras-escritoras europeias do seu tempo, que viam na literatura infantil não apenas uma ferramenta didática, mas um verdadeiro instrumento de emancipação cultural.

Embora seja frequentemente classificada como autora de cariz moralizante e há, efetivamente, nos seus textos uma preocupação constante com a formação do carácter, a leitura atenta da obra de Emília de Sousa Costa revela um uso intencional do humor como

recurso narrativo e, mais do que isso, como método pedagógico. O seu humor é subtil, muitas vezes contido, outras vezes ironicamente disfarçado sob formas ingénuas de observação infantil. Mas está presente, e cumpre funções cruciais na construção do discurso. Em primeiro lugar, o humor funciona como quebra da rigidez discursiva. Em vez de impor normas ou verdades absolutas, a autora utiliza o riso para introduzir a dúvida, para evidenciar os contrastes entre o que se diz e o que se faz, entre o que se espera da criança e aquilo que ela realmente sente ou deseja. Através de pequenas cenas do quotidiano, como a troca de papéis entre pais e filhos, a literalidade das palavras interpretadas por crianças, ou as incongruências do mundo adulto vistas do ponto de vista dos mais novos, Emília de Sousa Costa revela um olhar crítico, mas afetuoso, sobre as tensões sociais e culturais do seu tempo. Em segundo lugar, o humor serve de canal afetivo entre narrador e leitor. Em vez de criar distância hierárquica, a autora aproxima-se do leitor infantil através de uma linguagem próxima, expressões familiares e imagens inesperadas, muitas vezes cómicas. Este registo permite-lhe ganhar a confiança da criança, motivá-la a continuar a leitura e, sobretudo, a pensar com liberdade sobre aquilo que está a ler. O humor, nesse sentido, não é só meio de entretenimento, mas forma de construção de autonomia intelectual.

Emília Sousa Costa segue a lição Collodiana no uso do humor. É aliás, é a tradutora da obra do escritor italiano em Portugal e autora das chamadas Pinochiate,

[...] in Portogallo da Emília de Sousa Costa (1877-1959), autrice di più di trenta titoli di letteratura per l'infanzia: il suo Pinocchio venne pubblicato nel 1915, con il titolo *Aventuras de Polichinélo* e illustrazioni di Alfredo de Moraes (1872-1971), pittore e responsabile della litografia dell'Imprensa nacional, che si ispirò al tratto del primo illustratore italiano. (Paolinelli, 2024, pág. 216)

O humor, por isso, nunca é desprovido de contexto. Nasce de uma observação atenta da sociedade, das desigualdades de género, da rigidez da escola, da pobreza das famílias camponesas, da falta de voz das mulheres e das crianças no espaço público. E é precisamente através de pequenas piadas, de comentários irónicos ou de cenas em que o senso comum é colocado em causa que a autora propõe uma leitura crítica ainda que oculta do seu tempo. Rir-se de algo é, para Emília de Sousa Costa, já um modo de

interrogar esse algo. Assim, o seu humor não se limita à leveza; é, antes, um gesto de resistência e uma estratégia de aproximação pedagógica e ideológica ao seu público.

A relativa invisibilidade de Emília de Sousa Costa nos estudos literários portugueses não pode ser dissociada do contexto em que escreveu. Mulher, educadora, católica progressista, defensora dos direitos das mulheres e promotora da instrução popular, a sua obra escapava às classificações fáceis. Não se inseria completamente no campo do republicanismo laico dominante em certos círculos feministas, mas também não servia os interesses da moral conservadora do Estado Novo, apesar do pendor nacionalista e tradicionalista que se caracteriza, por exemplo nas Pinochiate,

E interessante notare che la prima versione di Pinocchio uscì proprio nel 1915, dopo la costituzione della Repubblica, e che le pinocchiate di Sousa Costa - Polichinélo em Lisboa (1918, 19273), Polichinélo em Trás-os-Montes (1918), e Polichinélo no Minho (1921) - furono pubblicate prima della dittatura militare. Sebbene, come si vedrà in seguito, nei suoi libri ci sia un'ideologia conservatrice e nazionalista e l'idea di una missione patriottica ed educativa per i bambini, c'è una parte più incantata e fantasiosa, che, non di rado, l'autrice sente il bisogno di correggere, legandola all'apprendimento. Le sue pinocchiate non vivono però solo di Pinocchio - andando a trarre ispirazione e personaggi dalla commedia dell'arte -, ma anche dell'opera collodiana che ha come protagonista Giannettino, soprattutto seguendo la struttura del Viaggio per l'Italia di Giannettino (1880, 1883, 1886), in quella che possiamo definire un'opera di sintesi, che dimostra la profonda conoscenza da parte di Sousa Costa dei testi dello scrittore Carlo Lorenzini.” (Paolinelli, 2024, pág. 218).

O seu pensamento, profundamente ético, mas simultaneamente aberto ao progresso, não agradava nem a uns nem a outros. Este posicionamento híbrido ou se quisermos, equidistante pode ter contribuído para o silenciamento crítico de que foi alvo. Além disso, a própria literatura para crianças, sobretudo a escrita por mulheres, foi durante décadas considerada de menor valor literário, relegada para os domínios da pedagogia, do didatismo ou da “literatura útil”. Só recentemente a crítica tem vindo a reconhecer a complexidade, densidade simbólica e valor estético de muitas obras infantis.

Neste novo enquadramento, torna-se urgente reler Emília de Sousa Costa à luz das suas múltiplas camadas de significado, reconhecendo nela não apenas uma educadora exemplar, mas também uma escritora sensível às potencialidades do literário enquanto espaço de liberdade, de pensamento e de mudança social.

Revisitar a obra de Emília de Sousa Costa à luz da literatura infantojuvenil portuguesa permite reconhecer nela uma voz singular, lúcida e estrategicamente subtil, que soube conjugar a missão pedagógica com a sensibilidade estética, e que viu no humor um instrumento poderoso de aproximação, crítica e emancipação. As suas histórias, que divertem e ensinam, que fazem rir e pensar, continuam a merecer leitura, não só pelo valor histórico que encerram, mas pela atualidade das suas inquietações humanas e sociais. A sua redescoberta e reintegração no cânone da literatura para a infância deve, por isso, constituir uma tarefa crítica das gerações académicas atuais: não como gesto de reparação nostálgica, mas como ato de justiça literária e reconhecimento do valor duradouro de uma escrita que, sob a simplicidade das formas, esconde a complexidade de uma visão do mundo.

É possível identificar exemplos emblemáticos desta articulação entre finalidade educativa e valor estético em obras como *O Peru Aviador* (1910) ou *Triste Vida a da Raposa* (1910). Nestes textos, Emília de Sousa Costa constrói enredos dinâmicos, nos quais personagens infantis ou animais humanizados desempenham o papel de mediadores morais e sociais, traduzindo para um registo acessível questões como a solidariedade, a responsabilidade, a justiça e o respeito pelo próximo. Ao mesmo tempo, estas narrativas funcionam como espaços de observação crítica do quotidiano, expondo desigualdades sociais, assimetrias de género e incoerências da moral adulta. O humor muitas vezes subtil, irónico ou assente no contraste entre a lógica infantil e a lógica normativa dos adultos desempenha um papel decisivo: suaviza temas potencialmente severos, evita a imposição moralista e convida o leitor a chegar às suas próprias conclusões.

Em *Triste Vida a da Raposa*, por exemplo, a autora alia uma cuidada descrição de costumes e tradições populares a um enredo que, embora marcado por um desfecho moralizante e pela visão utilitarista do animal, integra momentos de ironia e ternura que desestabilizam a leitura literal. A própria relação entre a raposa e as personagens humanas, bem como as observações inocentes, mas perspicazes de Lili, funcionam como comentário indireto sobre a arbitrariedade das hierarquias entre natureza e cultura. Já em

O Peru Aviador, o humor assume contornos mais abertamente lúdicos, explorando a incongruência das situações e o absurdo dos comportamentos animais como espelho caricatural das manias humanas, mas sem abdicar de mensagens sobre responsabilidade e convivência.

Apesar das diferenças de tom e enredo, estas obras partilham uma mesma matriz narrativa: uma pedagogia que não se limita a transmitir valores, mas que, através do riso e da ironia, instiga a curiosidade e a autonomia intelectual do jovem leitor. Mesmo quando se move dentro dos limites morais do seu tempo, Emília de Sousa Costa encontra formas de colocar esses limites, seja pelo jogo com a literalidade das palavras, pela criação de diálogos que expõem contradições adultas ou pela humanização de animais cujas “faltas” revelam, afinal, fragilidades humanas. Assim, a sua literatura infantil não é mero instrumento de ensino; é também um laboratório narrativo onde se experimentam formas subtis de crítica social e de emancipação, confirmando que o riso, na sua obra, é tão educativo quanto libertador.

Em *Triste Vida a da Raposa*, a raposa expressa sentimentos de arrependimento e vulnerabilidade: “Ai triste da minha vida!/ Ai triste de mim, coitada!/ Por ser ingrata, atrevida,/ aqui estou abandonada” (Costa, 1934, p.75), enquanto a observação infantil de Lili questiona de forma irónica as normas adultas: “Também a minha raposinha assim responderia, se lho perguntassem. Porque não se ensinam as raposas a trabalhar, ganharem a vida, a não praticarem roubos e maldades?” (Costa, 1934, p.84).

A autora associa a narrativa a descrições detalhadas de costumes, tradições populares e contextos interculturais, como a relação entre Portugal e o Japão, que, mesmo de forma implícita, educa o leitor para o respeito pelas diferenças culturais. Ao mesmo tempo, o humor subtil e a ironia desempenham um papel decisivo na construção do discurso pedagógico e moral. Exemplo disso é a sugestão da Lili: “Vai abrir-se uma escola de moral para as raposas, na quinta do doutor António Ximenes. Professora dona Lili Ximenes - o S. Francisco de Assis... de saias!” (Costa, 1934, p.84), que evidencia a capacidade da autora para transformar a ingenuidade infantil em crítica indireta às normas adultas e à relação de superioridade do homem sobre os animais.

Em *O Peru Aviador*, esta ironia assume contornos mais lúdicos, como se observa na descrição de crianças malcomportadas: “A bater os pés no chão, insofrido, a boca

arrepanhada aos cantos, o nariz cor de lagosta cozida, os cabelos na cabecita às bulhas uns com os outros, choramingão, o Eduardo apresentava um aspeto lastimável e ridículo” (Costa, 1927, p. 25). A partir destas situações, Emília de Sousa Costa não se limita a ensinar valores; propõe reflexões sobre comportamento, empatia e responsabilidade, mostrando que os erros e as imperfeições podem servir de ponto de partida para o crescimento moral e social.

A humanização dos animais e a ironia das situações criam uma narrativa que ultrapassa a simples moralização. A raposa, com os seus atos repreensíveis e a consciência do que faz, espelha fragilidades humanas e suscita empatia, enquanto evidencia as consequências dos comportamentos desajustados. A criança, ao colocar-se no papel de observadora perspicaz, é convidada a ponderar sobre as relações de poder, a justiça e o respeito pelo outro, reforçando a função educativa da literatura.

Assim, a obra de Emília de Sousa Costa combina, de forma equilibrada, valor pedagógico, crítica social e apelo estético. A autora consegue integrar princípios morais, educação intercultural e humor inteligente, criando narrativas que educam, entretêm e estimulam a autonomia intelectual dos leitores. A literatura infantil deixa de ser apenas instrumento de instrução, tornando-se espaço de reflexão sobre valores, comportamentos e relações humanas, em que a ironia, o riso e a observação crítica desempenham papel central e libertador.

Este exemplo confirma que é uma escritora que se integra na tradição da Literatura infantojuvenil na sua vertente humorística e que foi uma escritora atenta à complexidade das relações humanas, mesmo quando escritas para crianças, e que soube mobilizar o humor como ferramenta de análise social e de intervenção pedagógica. A sua escrita infantil, sob a aparência de simplicidade e linearidade, transporta consigo uma subtileza crítica que a aproxima de outras grandes vozes da literatura europeia para a infância, como Carlo Collodi, com quem partilha a preocupação com a justiça, a liberdade e a autonomia intelectual da criança.

2.1- Da paródia e do humor subtil – Alice Vieira e *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho*

Prosseguindo a presente reflexão sobre os mais destacados vultos da literatura infantojuvenil de expressão portuguesa, cumpre salientar a relevância de autores cuja escrita transcende fronteiras etárias, linguísticas e culturais, oferecendo ao público infantojuvenil não apenas histórias bem contadas, mas genuínas experiências literárias formadoras. Neste domínio, é inevitável evocar o nome de Alice Vieira, cuja contribuição para a literatura dirigida às camadas mais jovens do público se afirma não só pela longevidade e consistência da sua produção, como também pela qualidade estética, pelo compromisso ético e pela subtileza do humor que lhe refletem nas narrativas.

Com uma obra que ultrapassa as quatro dezenas de títulos, Alice Vieira construiu um percurso literário assinalável, tendo iniciado a sua carreira na imprensa escrita antes de se dedicar plenamente à ficção narrativa. Licenciada em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, exerceu jornalismo nos mais relevantes periódicos nacionais, como o *Diário Popular* e o *Diário de Notícias*, onde coordenou conteúdos dedicados à infância, o que lhe permitiu desenvolver uma profunda consciência das dinâmicas comunicativas e afetivas que estruturam a receção da literatura por parte das crianças e jovens. Esta experiência, aliada a uma sólida formação filológica, confere à sua escrita uma mestria linguística notável, que nunca abdica da riqueza vocabular nem da complexidade temática.

As personagens que habitam o universo literário de Alice Vieira são, na sua maioria, jovens em fase de transição entre a infância e a adolescência, entre o conforto familiar e a descoberta do mundo, entre a ingenuidade e o sentido crítico. Estes protagonistas surgem imersos em enredos que raramente recorrem ao artifício ou ao moralismo, antes assentam na fidelidade ao quotidiano e numa escuta atenta das inquietações que atravessam a experiência juvenil.

A esse respeito, a autora demonstra uma capacidade rara de captar os dilemas próprios da idade, sem condescendência, nem simplificação. A voz narrativa, muitas vezes assumida na primeira pessoa, revela uma inteligência emocional que estabelece com o leitor uma cumplicidade imediata, despojada de paternalismo.

Entre os múltiplos recursos estilísticos que marcam a singularidade da sua escrita, o humor ocupa um lugar de primazia. Longe de ser mero adorno ou instrumento de divertimento, o humor na escrita de Alice Vieira é um mecanismo estruturante da narrativa, veiculando crítica social, subversão de convenções e, não raro, um olhar irónico sobre a condição humana. Trata-se de um humor subtil, por vezes melancólico, que irrompe do contraste entre o que é dito e o que se cala, entre a seriedade das circunstâncias e a leveza com que são narradas. Em *Flor de Mel* (1986), por exemplo, a dor da perda é mitigada por episódios de afeto insólito e observações contundentes que, sem jamais diluírem o sofrimento, o tornam compreensível e partilhável. Noutras obras, como *Rosa, Minha Irmã Rosa* (1979), o humor brota do olhar arguto da protagonista, que oscila entre o sarcasmo e a ternura, evidenciando a tensão latente entre o mundo infantil e a racionalidade adulta (Vieira, 1979, p. 88).

É também relevante notar que o humor, na obra de Alice Vieira, opera frequentemente como estratégia de resistência simbólica contra a opressão, a rigidez institucional, a autoridade desmedida ou a previsibilidade do mundo. É neste contexto que o riso se torna emancipador: não nega o real, mas reconfigura-o, proporcionando ao jovem leitor um lugar de questionamento e procura. Esta conceção do humor como instrumento de leitura crítica do mundo virá a encontrar expressão particularmente engenhosa numa das suas obras mais emblemáticas, *Graças e Desgraças na Corte de El-Rei Tadinho* (1984), na qual a sátira de costumes, o absurdo e a inversão de papéis convergem numa alegoria perspicaz que, embora dirigida a um público juvenil, dialoga inteligentemente com tradições da literatura oral e da cultura política europeia. O riso que emerge na narrativa não é apenas manifestação de prazer lúdico, mas também forma de subversão do poder instituído, de revalorização da simplicidade e de questionamento das hierarquias sociais.

A consciência autoral com que Alice Vieira utiliza as ferramentas do humor narrativo, conjugando elementos do conto popular, e da ironia moderna constituem a "...modernidade dos seus textos" (Gomes, 1998, p.14), evidenciando uma rara sofisticação estilística. A autora domina a arte de dizer muito com muito pouco, empregando frases curtas, diálogos intensos e imagens de forte carga simbólica que potenciam a leitura em camadas. Nas suas páginas, o leitor depara-se com um universo onde a linguagem é simultaneamente acessível e desafiante, o riso nunca é gratuito e onde a literatura infantil não é sinónimo de literatura menor.

Ao longo da sua carreira, a autora tem sido objeto de estudo em múltiplos contextos académicos, integrando seleções prestigiadas como a da Biblioteca Internacional da Juventude de Munique e sendo recomendada nos currículos escolares portugueses. Esta receção crítica e institucional reflete a relevância do seu trabalho enquanto autora capaz de reunir consensos entre mediadores culturais e públicos leitores. Além disso, o facto de grande parte das suas obras continuarem em circulação contínua, com sucessivas reedições e traduções, confirma o seu estatuto como uma das vozes mais duradouras e significativas da literatura infantojuvenil portuguesa contemporânea.

O seu contributo, todavia, não se esgota numa "... qualidade de escrita sem oscilações, uma crescente mestria na construção narrativa e o dom de criar heróis problemáticos, verosímeis e psicologicamente consistentes, cujo drama prende o leitor desde as primeiras páginas." (Gomes, 2000, p. 28) É precisamente esta força criadora, aliada à mestria do humor como lente de leitura do mundo, que encontramos condensada em obras como *El-Rei Tadinho*, onde a sátira política e a ludicidade textual se aliam à tradição oral portuguesa para propor uma reflexão crítica e divertida sobre os jogos de poder e os contornos da autoridade.

No campo da literatura infantojuvenil em língua portuguesa, *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho* assume uma posição de destaque, não apenas pela habilidade da sua composição, mas sobretudo pela forma como articula, com acutilância, o humor, a crítica institucional e a paródia dos modelos tradicionais de poder. Publicada em 1984, esta obra insere-se numa etapa madura do percurso literário de Alice Vieira, consolidando o seu nome como um dos pilares da ficção destinada aos leitores mais jovens, mas que, simultaneamente, convoca a atenção e a reflexão do público adulto.

A autora recupera, de forma consciente e sofisticada, os códigos da narrativa de feição clássica com reis, dragões, súbditos e um palácio como cenário de ação para, posteriormente, proceder à sua desconstrução satírica. O universo régio que nos é apresentado está longe da majestade tradicional dos contos de fadas: é, pelo contrário, um espaço corroído pelo imobilismo, pela ineficácia das instituições e pela teatralidade de uma autoridade fictícia. El-Rei Tadinho, protagonista homónimo, não corresponde ao arquétipo do soberano valente e justo. Antes representa um poder esvaziado de conteúdo, prisioneiro da indecisão e da formalidade vazia.

O próprio nome do monarca, “Tadinho”, traduz já uma deslocação significativa em relação ao paradigma régio. O uso do diminutivo não só desmistifica a figura real como a submete a um olhar compassivo e, simultaneamente, irónico. A escolha lexical não é gratuita e introduz um tom ambivalente que acompanha toda a narrativa, na qual a ternura e o escárnio caminham lado a lado. Este é um rei que, em vez de reinar, observa passivamente a degradação do seu reino: as infiltrações no palácio são tratadas com baldes em vez de medidas concretas e as decisões cruciais são adiadas ou resolvidas através de mecanismos absurdos.

Numa entrevista pessoal, Alice Vieira partilhou que a génese da obra foi marcada pela espontaneidade e pelo prazer de criar:

Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho não tem nada a ver com nenhum outro livro meu. O DN – onde eu então trabalhava – tinha-me mandado para a Madeira cobrir uma série de conferências a propósito já não sei de quê. Só sei que aquilo era uma chatice que não se aguentava. Então, para me divertir, decidi escrever a história mais maluca que me passasse pela cabeça. Para me rir, só isso. [...] Um dia, ia eu a caminho do hotel e passei por uma velhota que atirou levemente ao ar um bebé e exclamou: ‘aí, riquezas da sua avó!’. E eu disse logo para mim: ‘Já tenho nome para a princesa que vai entrar na minha história: Riquezas-da-sua-Avó. (Vieira, depoimento pessoal a Jorge Pereira, 28 de maio, 2025).

Este depoimento evidencia o tom lúdico que impregna a narrativa, mas também a postura da autora perante a escrita e a vida. A própria Vieira acrescenta: “O humor está em tudo o que eu escrevo. Mesmo no que se pode achar muito sério! E claro que não há humor para crianças e humor para adultos.” (Vieira, depoimento pessoal a Jorge Pereira, 28 de maio, 2025). Esta perspetiva reforça a leitura da obra como um exercício de humor crítico transversal a diferentes públicos.

Alice Vieira concebe um texto que, embora acessível aos mais jovens, está repleto de *nuances* e de dispositivos literários que favorecem uma leitura crítica em múltiplos níveis. A comicidade, longe de se limitar à função lúdica, transforma-se num instrumento de desconstrução ideológica. A autora utiliza o riso como forma de denúncia, expondo o grotesco presente nas instituições que, embora pomposas, revelam-se obsoletas e

ineficazes. A sátira é, assim, uma via de conhecimento e uma forma de evidenciar as falhas e incoerências do mundo adulto, da política, da governação e das estruturas de poder.

Nesse sentido, o humor que atravessa a obra é multifacetado. Encontramos, por um lado, um humor de situação, assente no absurdo das circunstâncias: um rei que promete uma filha inexistente a um dragão; um palácio em ruínas onde ninguém sabe bem o que fazer; uma corte em que todos detêm títulos grandiloquentes sem exercer funções concretas. Por outro lado, o texto recorre também a um humor verbal, marcado pela repetição de fórmulas protocolares, pela pomposidade da linguagem administrativa e por construções que evidenciam a dissonância entre a forma e o conteúdo. Esta tensão linguística contribui para o efeito cómico, mas também para o seu valor crítico, pois revela o carácter performativo e, muitas vezes, vazio da linguagem do poder.

A figura do dragão em vez de representar o mal absoluto, como sucede na tradição fabulística, surge como um agente quase burocrático, cumprindo a sua parte do “acordo” com o rei. O seu comportamento é mais razoável do que temível, e o conflito que desencadeia nasce mais da incompetência do poder instituído do que da sua própria ameaça. Este mecanismo narrativo gera um efeito humorístico eficaz, pois subverte as expectativas do leitor e inverte os papéis estabelecidos: os vilões não são os monstros, mas sim os governantes que se refugiam no protocolo para não decidir.

A crítica à incapacidade do poder surge desde as primeiras páginas, quando se revela a fragilidade da formação intelectual do herdeiro real:

[...] uma nota a ser entregue ao encarregado de educação, em que se declarava que sua alteza o príncipe Tadinho não mostrava qualquer inclinação para as letras. Ou, por outras palavras, que sua alteza o príncipe Tadinho apenas tinha conseguido aprender a ler — e mal... - nesse tempo todo. Os pais não se importaram muito com isso: Tadinho iria governar o reino, e para o ofício de rei a leitura não fazia grande falta. Preciso, preciso, era ter cabeça capaz de carregar com a coroa. (Vieira, 2001, p.5).

A sátira é evidente: a coroa, símbolo do poder, é reduzida a um fardo físico, dispensando qualquer preparação intelectual ou ética.

As figuras secundárias, como os ministros, conselheiros e cortesãos são tratadas com igual ironia. Funcionam como peças de um sistema fechado sobre si mesmo, que vive para preservar a aparência de funcionamento, ainda que nada funcione efetivamente. São personagens desprovidas de iniciativa, mais preocupadas com o respeito das formalidades do que com a resolução dos problemas concretos que afetam o reino. Esta caricatura é acentuada na célebre cena em que nenhum ministro consegue sequer acompanhar o discurso real:

Que foi que ele disse? - bichanou o ministro da Couve-Flor para o ministro do Rabanete.

— Não faço ideia, também estava a passar pelas brasas... - respondeu este, não parando de aplaudir.

Que foi que ele disse? - perguntou o ministro do Milho ao ministro do Trigo.

— Devia estar a contar anedotas, com certeza - disse este, gritando a seguir: — Apoia-do! Apoiado!

Que foi que ele disse? - perguntou o ministro do Leite-em-Pó ao ministro das Sopas-em-Pacote.

— Sei lá! Devem ser coisas de política, e o colega já sabe que eu em política não me meto! (Vieira, 2001, p.19).

A ironia é aqui corrosiva. Em vez de governar, os ministros reproduzem mecanicamente gestos e palavras ocas, revelando o vazio de um sistema hierárquico desligado da realidade.

A linguagem da obra, embora aparentemente simples, apresenta grande rigor estilístico. Alice Vieira conjuga uma sintaxe clara com recursos que evocam tanto a oralidade do conto tradicional como a solenidade própria do discurso régio, criando um contraste que intensifica o efeito irónico. A musicalidade do texto, o uso de expressões feitas e a constante alusão a fórmulas cerimoniais conferem à narrativa um ritmo particular, próximo do texto dramático, onde as personagens parecem representar papéis em que já não acreditam plenamente.

De sublinhar, ainda, a ausência de um conflito real que conduza a uma resolução dramática. A ameaça que deveria provocar ação – a exigência do dragão – é, na verdade, uma encenação que permite evidenciar a paralisia do poder. Até mesmo quando o rei se ocupa em atividades burocráticas aparentemente inofensivas, como a leitura de cartas, a ironia mantém-se:

Dizem as más-línguas que nunca se viveu tão bem no Reino das Cem Janelas como nesses dois anos em que o rei e o conselheiro não fizeram outra coisa senão ler cartas: não houve aumento de impostos, não houve discursos, ninguém assinou decretos tolos, e ninguém fez mal a ninguém, pois todos estavam extremamente ocupados a serem felizes. Mas isto, evidentemente, são as más-línguas que o dizem, pois, toda a gente sabe que reis e conselheiros é aquilo que mais falta faz a um reino [...] (Vieira, 2001, p.21).

O humor aqui não é gratuito: ao mostrar que a ausência de decisões políticas trouxe paz e prosperidade, a autora denuncia a nocividade de uma autoridade que intervém apenas para manter aparências e reforçar hierarquias. A solução final da narrativa surge de forma improvisada e conveniente, o que reforça a crítica subjacente à obra: os problemas não encontram resolução através da eficácia das instituições, mas antes pela astúcia momentânea ou pela intervenção de figuras periféricas ao centro do poder. Neste contexto, a personagem da princesa Riquezas adquire particular relevância, não apenas enquanto par romântico, mas sobretudo como instrumento de exposição da lógica social e política que atravessa o reino.

A sua caracterização assenta em situações que desconstroem os códigos do conto de fadas tradicional, conferindo-lhes uma dimensão satírica. Um exemplo paradigmático encontra-se na cena em que a jovem recebe ordem para comparecer no palácio real: “Riquezas recebia ordem de se apresentar no Palácio Real do Reino das Cem Janelas. E enquanto ela se punha a caminho, com o atlas na mão para não se enganar no reino, a avó dizia às vizinhas mais curiosas que a neta tinha ido passar férias ao estrangeiro.” (Vieira, 2001, p.33). A solenidade da convocatória real é desvalorizada por dois elementos humorísticos de forte impacto: por um lado, a necessidade do atlas, que transforma a viagem mítica da princesa numa deslocação trivial, semelhante a qualquer percurso

quotidiano; por outro, a explicação da avó, que banaliza a ida ao palácio através da metáfora das “férias no estrangeiro”.

Este episódio ilustra a estratégia narrativa de Alice Vieira, que consiste em aproximar o universo da fantasia do quotidiano contemporâneo, anulando a distância entre o maravilhoso e a realidade prosaica. Ao fazê-lo, a autora não só parodia as convenções do conto de fadas que exigiriam solenidade, heroísmo e um destino grandioso, como também sublinha a artificialidade desses modelos, convidando o leitor a olhar para eles com desconfiança crítica.

A ironia manifesta-se ainda na pressão familiar exercida sobre Riquezas, revelando a forma como as convenções sociais moldam o destino das personagens femininas: “...a bisavó lhe estava constantemente a dizer que eram horas de arranjar marido, e este, para lá de ser príncipe, ainda tinha uma profissão com sindicato e caixa, que sempre era uma garantia para a velhice.” (Vieira, 2001, p.52). O casamento, longe de ser apresentado como a culminação de um ideal romântico, é reduzido a uma transação pragmática, orientada pela lógica da segurança material. Ao introduzir este anacronismo, a autora ridiculariza tanto o imaginário tradicional do “casamento real”, como as expectativas sociais que continuam a condicionar, de forma utilitarista, as escolhas individuais.

Assim, *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho* pode ser lido como uma alegoria da vacuidade do poder e da fragilidade das estruturas que o sustentam. Paralelamente, oferece ao leitor uma reflexão lúcida sobre os mecanismos da autoridade, incentivando a suspeita crítica e a valorização do pensamento autónomo. O riso que a obra suscita não é apenas lúdico; trata-se de um riso que interroga, expõe e desnaturaliza convenções políticas e sociais.

A forma como Alice Vieira articula estes elementos de crítica num texto destinado a um público juvenil que se integra na tradição Collodiana, mas também de Carroll pelo *nosense*, demonstra uma notável confiança na capacidade interpretativa dos mais novos. Longe de simplificar a realidade, a autora constrói uma narrativa que a complexifica, utilizando o humor como instrumento de mediação entre a fantasia e a consciência ética. Esta pedagogia implícita, que não impõe uma moralidade rígida, mas estimula a reflexão, constitui uma das marcas distintivas da sua escrita.

Deste modo, a obra apresenta-se como um objeto literário multifacetado, dotado de elevado valor formativo e pleno de possibilidades de interpretação. O universo ficcional, embora sustentado em elementos tradicionais, é reelaborado de forma inovadora, proporcionando um contributo relevante para o desenvolvimento da literatura infantojuvenil em Portugal. Ao desconstruir os dispositivos do conto de fadas e reinscrevê-los numa lógica crítica, Alice Vieira produz uma narrativa simultaneamente intemporal e politicamente significativa.

2.2 - Ironia e Quotidiano – O Caricato em Alexandre Honrado e *A Família que não Cabia Dentro de Casa*.

Num tempo em que a literatura para a infância e juventude adquire novas configurações e ganha relevo enquanto espaço de diálogo entre gerações, algumas obras emergem como reflexos sensíveis e inteligentes das transformações culturais e sociais do nosso tempo. São narrativas que, longe de se confinarem a um público etário restrito, constroem pontes entre diferentes leitores, propondo-se como verdadeiros instrumentos de mediação simbólica e crítica. Neste contexto Alexandre Honrado ocupa um lugar de destaque pelo carácter multifacetado da sua produção e pela coerência com que articula preocupações estéticas, éticas e sociais. Nascido em Lisboa a 1 de novembro de 1960, Alexandre Honrado construiu uma carreira que atravessa várias áreas do conhecimento e da criação. Esta diversidade de interesses e saberes reflete-se inevitavelmente na sua obra literária, marcada por uma sensibilidade plural, um olhar atento sobre o mundo contemporâneo e uma consciência aguda das transformações sociais e culturais que atravessam as diferentes gerações.

A sua intervenção na literatura infantojuvenil é particularmente expressiva e consolidada, tanto em termos de quantidade como de qualidade. Com dezenas de títulos publicados, muitos deles traduzidos em várias línguas, do espanhol ao coreano, Alexandre Honrado tem sido amplamente reconhecido não só pelos leitores, como também pelas instituições educativas e culturais. Muitas das suas obras integram o Plano Nacional de Leitura, sendo presença frequente em escolas e bibliotecas de todo o país, onde o seu trabalho é valorizado pelo contributo que oferece à formação leitora e cidadã dos mais jovens.

O que torna a escrita de Alexandre Honrado especialmente relevante no panorama da literatura infantojuvenil é a sua capacidade de equilibrar, com leveza e profundidade, o lúdico e o reflexivo, o imaginário e o concreto. O autor escreve com a convicção de que crianças e jovens não precisam de ser protegidos da complexidade do mundo, mas sim convidados a compreendê-lo, a questioná-lo e, eventualmente, a transformá-lo. Por isso, a sua obra recusa qualquer simplificação redutora da experiência humana e aposta numa literatura que dialoga com a inteligência e a sensibilidade do leitor jovem.

As suas narrativas partem, muitas vezes, de situações quotidianas, familiares ou aparentemente banais, mas nelas irrompem temas de grande densidade simbólica, a identidade, a diferença, a memória, o conflito geracional, a justiça, o amor, ou o absurdo das convenções sociais. Esta passagem de planos permite que o texto seja simultaneamente acessível e desafiador, próximo da experiência infantil e juvenil, mas também aberto a camadas de interpretação que a ultrapassam.

Um dos elementos estruturantes da sua escrita é o humor, entendido como um verdadeiro recurso estilístico e narrativo. Numa entrevista pessoal, ao autor desta dissertação o escritor refere que:

“O humor em literatura nunca serve para ‘entreter’. O ‘entretenimento’ é o recurso pobre das formas contemporâneas de ecranização. Em literatura, é um recurso estilístico e faz parte da estrutura narrativa, tal como faz parte da relação orgânica entre as pessoas, na vida, no quotidiano.” (Honrado, depoimento pessoal a Jorge Pereira, 31 de maio, 2025).

Esta afirmação revela uma visão exigente da literatura para crianças e jovens, na qual o humor não é usado como distração ou superficialidade, mas como parte integrante da construção de sentidos e da relação com o leitor.

Honrado acrescenta ainda uma reflexão crítica sobre a função pedagógica e estética do humor, quando afirma: “O humor para crianças deve ser usado com parcimónia. A criança evolui muito de acordo com os patamares etários que vai atingindo, e não pode generalizar-se como um agente massivo, muito menos passivo, da leitura e da aquisição narrativa. Os vários graus do humor vão-se enraizando, como a metáfora e aquilo que exige do intérprete da fórmula literária.” (Honrado, depoimento pessoal a Jorge Pereira, 31 de maio, 2025). Este olhar alerta para a necessidade de respeitar a complexidade do desenvolvimento infantil, recusando uma visão homogénea do público leitor. A criança, tal como o adulto, precisa de ser desafiada a decifrar nuances, a descobrir significados ocultos, a perceber que o riso pode conter crítica, ironia ou mesmo dor.

Ao mesmo tempo, Honrado denuncia os riscos de uma cultura de consumo rápido que empobrece a experiência literária: “Acontece o mesmo com alguns adultos que, por

falta de treino literário – leitura, escrita, audição – não lidam com as nuances do humor, normalmente por estarem habituadas ao humor não literário – televisão, cinema, recursos tecnológicos disponibilizados por exemplo pela internet, entre outros.” (Honrado, depoimento pessoal a Jorge Pereira, 31 de maio, 2025). Este alerta sublinha a importância da literatura como espaço de resistência ao imediatismo e à superficialidade, convidando os leitores, desde cedo, a exercitar uma inteligência crítica e estética.

Neste sentido, a sua obra inscreve-se claramente no âmbito da literatura *crossover*, ou seja, aquela que, embora dirigida formalmente a crianças ou adolescentes, se revela igualmente pertinente e estimulante para leitores adultos. As suas narrativas possuem múltiplos níveis de leitura, permitindo que cada leitor, consoante a sua idade, formação ou experiência de vida, retire significados distintos e enriqueça a sua interpretação. Esta é uma característica essencial para que a literatura infantojuvenil deixe de ser vista como um género menor ou secundário e se afirme como um campo pleno de potencialidades literárias e críticas.

Entre os títulos mais emblemáticos da sua produção para jovens leitores, destaca-se a obra *A Família que Não Cabia Dentro de Casa*, uma narrativa em que o quotidiano se articula com o humor e o caricato para produzir um efeito simultaneamente lúdico e reflexivo. O enredo parte de um contexto familiar marcado pelo excesso de vozes, de desejos e de histórias organizando-se em torno da voz da protagonista, Maria-Ana, cuja consciência narrativa funciona como eixo de coesão do texto.

O título anuncia, desde logo, uma chave interpretativa dupla: “não caber” refere-se, por um lado, à falta de espaço físico na casa e, por outro, ao transbordo afetivo que desafia qualquer tentativa de arrumação, seja ela literal ou simbólica. Ao longo da narrativa, a ironia e o caricato não surgem como meros recursos ornamentais, mas como dispositivos estruturantes que permitem expor as tensões entre intimidade e exposição, liberdade e cuidado, autonomia e necessidade de proximidade.

O primeiro traço identitário da protagonista que se impõe é a insistência no uso correto do seu nome. A afirmação repetida: “Chamo-me Maria Ana. Isso mesmo, Maria Ana e não Mariana, há muita gente que se engana e eu passo a vida a corrigir.” (Honrado 2011, p.7), reaparece reforçada noutro momento: “Chamo-me Maria Ana – e não Mariana. Repito porque quase toda a gente troca o meu nome.” Honrado, 2011,p.7) Esta

repetição literal, que no plano superficial se apresenta como simples humor, adquire no plano simbólico uma função identitária e ética: ao corrigir continuamente a forma como é tratada, Maria Ana impõe reconhecimento e afirma a sua singularidade num contexto em que o excesso de interações pode diluir a individualidade. O efeito cómico resulta da aparente desproporção entre o gesto e a importância que a personagem lhe atribui; porém, essa mesma desproporção traduz um processo de construção pessoal que atravessa toda a obra.

A ironia que caracteriza a voz narrativa de Maria-Ana estende-se ao retrato que faz do espaço escolar, local onde também experimenta mecanismos de categorização social e de resistência simbólica. A descrição que elabora da sua escola combina exagero quantitativo, observação seletiva e atribuição de alcunhas, num registo que revela tanto humor como senso crítico:

“Na minha escola de parvos nem todos são parvos. Há o professor de matemática que é um génio, bonito como um manequim, mas esse não conta. Há gente simpática. Dois ou três fantásticos. Umas centenas de burros. Uma professora que adoro. Outros professores muito toleráveis. Uma, a Pizza Quatro Estações – o nome é só pelo modo como veste e como fala e pelas coisas que diz, de resto é aceitável –, disse há dias umas coisas esquisitas, e eu tomei nota no caderno. Falou de determinismo e de deterministas. Disse que um determinista é alguém que crê que tudo está determinado de antemão por uma cadeia de causas e efeitos que não podemos modificar.” (Honrado, 2011, p.63)

A passagem recorre à hipérbole “umas centenas de burros” para reforçar o tom irónico e, simultaneamente, criar imagens vívidas que se fixam na memória do leitor. A introdução de um conceito filosófico como o determinismo, em meio a um inventário cómico, acentua o contraste entre a linguagem quotidiana e a abstração teórica, efeito que resulta em humor e revela a capacidade da narradora de absorver e reinterpretar ideias complexas no seu registo pessoal.

Se a escola surge como espaço para a observação irónica, a casa familiar é o núcleo simbólico e físico da narrativa. O “não caber” que dá título à obra é literal: demasiadas pessoas num espaço reduzido e metafórico excesso de afetos, de histórias, de

memórias que recusam ser organizadas de forma linear. A casa é permeável, permitindo a entrada e saída constantes de vizinhos, amigos e figuras ocasionais, desfazendo fronteiras entre o público e o privado. Um episódio particularmente expressivo dessa dinâmica ocorre quando o pai de Maria-Ana, prestes a assistir a um jogo da Liga dos Campeões, é surpreendido por uma intervenção da mãe:

“O meu pai chegou e estava a caminho do sofá, já de comando de televisão na mão, porque havia «um jogo muito importante da Liga dos Campeões dentro de um minutinho ou dois, se calhar até já tinha começado», ... e a minha mãe usou a única estratégia que resulta com o meu pai, deixou que ele ligasse o televisor e pôs-se à frente do aparelho tapando-lhe a visão. – O que é lá isso? – Vem aí a minha mãe. – A Lupita?! – Não tenho outra. O meu pai mudou de cor...” (Honrado, 2011 p. 21).

A comicidade nasce aqui do contraste entre a solenidade atribuída ao momento desportivo e a intromissão doméstica, explorando o efeito surpresa e a quebra da expectativa narrativa.

As figuras secundárias que habitam este espaço doméstico contribuem para a atmosfera de excesso e diversidade. Entre elas, destacam-se a avó aventureira e propensa a quedas ruidosas, a irmã que oscila entre a rivalidade e a ternura, a amiga Galochas como cúmplice de confidências, a vizinha entregue a lágrimas fáceis acompanhada por um taxista cúmplice, a porteira que atrai bichos e mexericos, o primo sem grande engenho e a namorada estrangeira que tropeça na língua, a tia com muleta verbal e os pais enamorados em namoro perpétuo. Cada personagem é delineada com traços hiperbólicos que, embora exagerados, preservam um núcleo de plausibilidade. O caricato, longe de desumanizar, intensifica a proximidade, permitindo que o leitor reconheça nestas figuras algo de familiar, ainda que transposto para o plano do exagero.

O humor de Alexandre Honrado alterna entre a comicidade física e a comicidade verbal, recorrendo a ambas como instrumentos para explorar comportamentos e situações de forma multifacetada. Um momento paradigmático desta intersecção encontra-se no episódio protagonizado pelo Tanso e pelo copo:

O Tanso disse que sim com a cabeça. E zás, bebeu o conteúdo do copo até ao fim, como se realmente fosse água. – Mas isso é praticamente álcool puro! – Eu estou habituado – disse o Tanso, mas não estava. O álcool é uma das maiores desgraças humanas. Arranjam-se todas as desculpas para beber um copito e depois estraga-se a vida, a própria e a alheia. Conheço alguns palermas que, para armar em fortes, se meteram nos copos e já cá não estão para contar. Com a língua solta pelo álcool – um dos efeitos do álcool é exatamente provocar uma certa euforia que as pessoas confundem com o ficar mais à vontade com os outros. (Honrado, 2011, p. 38).

A sequência inicia-se com o gesto rápido, inesperado e exagerado, acompanhado da onomatopeia “zás” criando um efeito de surpresa que provoca riso imediato. No entanto, a narrativa não se limita a esse momento de descontração, rapidamente o tom muda para uma observação crítica e moralizante, que expõe o problema do consumo excessivo de álcool e as consequências nocivas que dele decorrem. A alternância entre o humor e a advertência inscreve-se numa estratégia literária que permite captar a atenção do leitor jovem através da leveza inicial, para depois introduzir, de forma não impositiva, uma reflexão sobre valores e escolhas de vida.

Este episódio exemplifica a capacidade da literatura juvenil para transmitir mensagens éticas e sociais relevantes sem recorrer à rigidez moralizante ou ao discurso violento. O autor serve-se da simpatia da personagem e da comicidade da situação para abrir espaço a uma consciência crítica. Ao rir do gesto impensado do “Tanso”, o leitor é simultaneamente levado a reconhecer que a ação tem implicações negativas. Esta abordagem cumpre uma função pedagógica subtil, o texto diverte enquanto educa, deixando no leitor, mesmo de forma inconsciente, uma noção mais clara do que é aceitável ou não no convívio social. A naturalidade com que a advertência surge dentro da cena reforça a eficácia da mensagem, pois não quebra o ritmo da narrativa.

Outro elemento distintivo da obra é a introdução do fantástico através da presença de um fantasma que vela uma viúva. Longe de quebrar a lógica do quotidiano, este elemento integra-se nele, funcionando como metáfora para a persistência da memória e do luto. Ao naturalizar o sobrenatural, o autor dilui a fronteira entre o possível e o impossível, sugerindo que as casas guardam não apenas os vivos, mas também os mortos

e os afetos que recusam desaparecer. O efeito não é o de susto, mas o de convivência silenciosa, um prolongamento discreto do vínculo afetivo.

O estilo narrativo mantém-se claro e acessível, mas com uma economia lexical que esconde uma apurada atenção ao ritmo e à oralidade. Os diálogos, vivos e breves, soam autênticos e pedem leitura em voz alta. Os objetos do cotidiano, como o telefone, que desencadeia mal-entendidos, ou a cadeira que range e denuncia presenças, funcionam como dispositivos narrativos que ancoram o texto na experiência comum e, simultaneamente, o abrem ao insólito. A estrutura episódica da narrativa, composta por pequenas histórias com clímax próprio, reforça a ideia de casa “a abarrotar” e quando parece que já não cabe mais nada, entra mais um elemento, mais uma complicação, mais uma voz.

Assim, *A Família que Não Cabia Dentro de Casa* constrói um retrato de família que, apesar do caos, preserva uma ética de cuidado e proximidade. A ironia aproxima o grotesco do terno, permitindo rir do que dói, sem o desvalorizar. O caricato não é, aqui, simples exagero: é uma lente que ilumina fragilidades, desejos e desencontros. No universo de Honrado, o excesso não é defeito nem virtude, mas condição de existência. “Não caber” torna-se, no final, uma forma de abundância: quando os afetos sobram, a casa pode estreitar-se, mas o mundo expande-se. Ou cai, como um coelho, numa toca.

III - A Literatura *Crossover*- Humor para todas as idades

Nas últimas décadas, tem-se assistido ao crescente destaque da denominada literatura *crossover*, um fenómeno que desafia categorizações rígidas de público-alvo baseadas exclusivamente em faixas etárias. Este tipo de literatura, também conhecida como “literatura transgeracional”, caracteriza-se precisamente pela sua capacidade de atravessar fronteiras geracionais, sendo utilizada simultaneamente por leitores jovens e adultos. Longe de se restringir ao entretenimento ou à complexidade enigmática da literatura adulta, a literatura *crossover* inscreve-se num território intermédio, onde coexistem níveis diversos de leitura, interpretação e fruição estética.

A emergência desta modalidade literária está intimamente ligada à evolução das práticas de leitura e ao reconhecimento crescente da inteligência emocional, cognitiva e crítica dos leitores mais jovens. Obras deste género não procuram simplificar o conteúdo para se adaptarem ao público infantil, nem o complexificar ao ponto de o tornar inacessível aos mais novos. Pelo contrário, propõem narrativas que, embora acessíveis em termos linguísticos e estruturais, incorporam temáticas universais, questionamentos existenciais e metáforas simbólicas, permitindo múltiplas camadas de interpretação para o leitor em formação e outra, mais densa, para o leitor adulto. Tal como defende Beckett:

O fenómeno crossover levanta uma pergunta muito básica, mas essencial: existe a idade correta para ler um livro? O mesmo fenómeno responde à pergunta: definitivamente não. Por que a idade seria um pré-requisito da leitura? Os leitores não podem ser agrupados em categorias de idade rigidamente definidas. [...] Livros crossover transcendem as barreiras convencionalmente reconhecidas dentro do mercado de ficção. Eles demonstram uma habilidade notável na forma narrativa para ultrapassar as idades, desafiando nossas classificações de escritor, leitor e texto. (Beckett, 2009, p. 270).

A literatura *crossover* afasta-se das divisões rígidas que tradicionalmente delimitam o público leitor, recusando a ideia de que exista uma “idade correta” para ler um livro. O valor de uma obra e a sua capacidade de gerar prazer estético ou reflexão não dependem de fronteiras etárias fixas, mas da relação que cada leitor estabelece com o

texto. Esta abertura permite que um mesmo livro seja apropriado de formas distintas por leitores jovens e adultos, oferecendo níveis de interpretação que variam consoante a maturidade, a bagagem cultural e a sensibilidade de cada um. Este género literário cria um território partilhado entre gerações, no qual se dissolvem classificações estanques de escritor, leitor e texto, favorecendo uma experiência de leitura mais inclusiva, plural e enriquecedora.

Numa linha semelhante, Zuza observa que “o género *crossover* desorganizaria as categorizações engessadas de faixas etárias de leitores, reconhecendo que mais importante que pensar em livros para determinada idade é pensar nos públicos de diferentes idades que podem apreciar o mesmo trabalho, de modo que todos se tornem parte de uma mesma comunidade!” (Zuza, 2014, p. 101). Esta perspetiva evidencia que o valor de uma obra não reside apenas na sua classificação etária, mas na sua capacidade de criar pontes simbólicas e afetivas entre diferentes gerações.

Assim, não surpreende que, ao longo da história literária, alguns livros concebidos para crianças tenham sido amplamente adotados por adultos. Como refere a mesma autora, existem “[...] livros escritos para crianças e adotados por adultos, sendo *Alíce o País das Maravilhas* (1866), de Lewis Carroll, um ícone” (Zuza, 2014, p. 93). O caso de Carroll demonstra, de forma paradigmática, como uma narrativa pode alimentar simultaneamente o imaginário infantil e oferecer ao leitor adulto reflexões mais subtis sobre temas filosóficos, lógicos e culturais.

A literatura *crossover* adquire, assim, uma dimensão profundamente pedagógica e estética. Na sua vertente formativa, proporciona às crianças e adolescentes um contacto precoce com temas centrais da condição humana como a justiça, a identidade, a liberdade, a morte ou a memória, muitas vezes mediados por elementos de fantasia, humor ou simbolismo. Estes recursos não diluem o impacto das temáticas abordadas; pelo contrário, reforçam a sua eficácia comunicativa e emocional. A partir de narrativas acessíveis e, por vezes, lúdicas, o jovem leitor é incentivado a desenvolver espírito crítico, sensibilidade ética e postura reflexiva, competências fundamentais para a construção de uma cidadania consciente.

Simultaneamente, para o leitor adulto, a literatura *crossover* oferece a possibilidade de uma leitura dupla. Por um lado, propicia o reencontro com o universo

simbólico e afetivo da infância e, por outro, revela subtilezas temáticas e estilísticas que escapariam a uma leitura menos experiente. Esta polissemia narrativa constitui um dos traços mais distintivos do gênero e sustenta a percepção de muitos estudiosos de que estamos perante uma forma de “literatura total”, na medida em que conjuga o lúdico e o filosófico, o simples e o complexo, o imediato e o intemporal.

Autoras e autores como Alice Vieira, Alexandre Honrado, Luísa Ducla Soares, António Torrado, para dar alguns exemplos, e, de forma particular, Pepetela, têm contribuído significativamente para o enriquecimento deste campo, ao produzirem obras que, embora inseridas no universo da literatura infantil e juvenil, o transcendem pelo seu conteúdo simbólico, pela sofisticação narrativa e pela riqueza intertextual. As suas produções, frequentemente organizadas sob a forma de fábulas, contos ou narrativas alegóricas, revelam uma preocupação constante com a dimensão ética e política da literatura, sem negligenciar o prazer da leitura e a capacidade transformadora do imaginário.

Neste contexto, destaca-se o humor como instrumento de mediação simbólica e crítica. Longe de constituir mero ornamento ou artifício de entretenimento, o humor, sobretudo o de natureza satírica ou irónica, desempenha um papel estruturante na literatura *crossover*, ao permitir que questões sérias sejam tratadas com leveza sem perder densidade conceptual. Enquanto dispositivo estético e cognitivo, o humor oferece um primeiro nível de inteligibilidade imediato para leitores mais jovens e, em simultâneo, convoca camadas intertextuais, socioculturais e éticas que desafiam o leitor adulto. Neste sentido, opera como instrumento / estratégia de distanciamento e de aproximação, desarma resistências emocionais, cria um espaço seguro para a dissidência simbólica e favorece a tomada de perspetiva na semântica da obra.

Esta funcionalidade converge com uma conceção humanista e formativa da leitura, que compreende a ficção como lugar de experimentação de mundos possíveis e ensaio de decisões morais sob risco controlado. É precisamente esta a lógica que a metáfora do “simulador” convoca: a experiência humorística solicita inferências, ativa a deteção de incongruências e exige do leitor operações autocríticas, aproximando texto e vida sem confundir os seus planos.

Esta compreensão é corroborada por Paolinelli, segundo a qual “[...] no fundo, a literatura, através de uma valorização da componente humanista na educação, pode funcionar como uma espécie de simulador de voo que permite ao aluno/leitor uma formação mais completa através da possibilidade de relacionar personagens, situações e temas, com a vida real, permitindo-lhe uma maior atenção ao mundo.” (Paolinelli, 2022, p. 97).

Deste modo, entender o humor na literatura *crossover* como um “simulador” implica reconhecer a sua eficácia ética. Ao rir, o leitor exercita competências de literacia crítica (linguística e visual), treina a sensibilidade para o subtexto e para a ironia, e ensaia respostas a tensões sociais, políticas e culturais traduzidas ficcionalmente. O humor não dilui a gravidade dos temas, antes fornece as condições de possibilidade para que esses temas sejam pensados com complexidade por públicos diferenciados, respeitando ritmos de maturação distintos e reforçando a função formativa estética da leitura.

Trata-se de um recurso que desarma resistências, abre espaço à reflexão e convida à subversão de convenções estabelecidas, tanto no plano social como no domínio das ideias. Quando bem empregue, o humor atua como ponte entre gerações, favorecendo o diálogo interjuncional e ampliando o horizonte de significados que a obra pode conter.

É neste cenário que *A Montanha da Água Lilás*, de Pepetela, se apresenta como exemplo paradigmático de literatura *crossover*. Embora destinada, à primeira vista, a um público jovem, a narrativa revela-se, na sua essência, uma fábula política e filosófica, marcada por clara intencionalidade crítica. Através de linguagem aparentemente simples e de uma estrutura alegórica, Pepetela introduz temas como o autoritarismo, a manipulação ideológica, a resistência coletiva e o poder da imaginação, propondo uma leitura que interpela simultaneamente a criança curiosa e o adulto atento.

A Montanha da Água Lilás e a Escrita Infantil de Pepetela: Uma Fábula para Todas as Idades

Pepetela, pseudónimo literário de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, é um dos nomes mais relevantes da literatura angolana contemporânea. Embora tenha construído a sua reputação sobretudo através de romances voltados para o público adulto, dos quais se destacam obras como *Mayombe* e *Yaka*, o autor tem igualmente investido na escrita dirigida a leitores mais jovens, nomeadamente através de contos e fábulas que aliam o prazer estético à reflexão ética e política. A incursão de Pepetela pela literatura infantil e juvenil não constitui um afastamento do seu projeto literário, mas sim uma extensão natural da sua preocupação constante com a formação crítica do leitor e com a intervenção cívica através da palavra literária.

Neste sentido, *A Montanha da Água Lilás: Fábula para Todas as Idades*, publicada em 2012, representa um dos exemplos mais significativos da literatura *crossover* no contexto lusófono. Embora apresente uma estrutura e uma linguagem acessíveis aos leitores mais jovens, a obra opera numa dimensão dupla, oferecendo simultaneamente uma leitura simbólica e política que interpelará o leitor adulto. A escolha do subtítulo “fábula para todas as idades” não é apenas um recurso editorial, mas um posicionamento estético, no que diz respeito a várias gerações, e ético do autor, que pretende construir uma narrativa, capaz de despertar a imaginação das crianças e a consciência crítica dos adultos. Nesse sentido, articula-se com a perspetiva de Balça, para quem “[...] a leitura destes textos literários permite e potencia nas crianças o despertar de uma consciência ecológica, mas também económica, social e política, preparando-as progressivamente para a tomada de atitudes e de decisões responsáveis sobre os problemas do meio”. (Balça, 2008, p. 4)

A Montanha da Água Lilás inscreve-se no modelo clássico da fábula, recorrendo ao uso de animais antropomorfizados e à estrutura narrativa mítica “num tempo em que os animais falavam” para encenar conflitos sociais, políticos e éticos de forma acessível, mas profundamente simbólica. A escolha deste género permite a criação de uma narrativa marcada pela intemporalidade e universalidade, enquanto reforça o seu potencial alegórico. No entanto, longe de se tratar de uma simples história de animais falantes, a

obra apresenta uma crítica vigorosa aos modelos sociais e económicos contemporâneos, particularmente àqueles experimentados em Angola no período pós-independência, mas cujos traços são reconhecíveis em diversos contextos do chamado Sul Global.

O recurso ao humor desempenha, nesta fábula, um papel estrutural e estratégico. Pepetela utiliza a ironia, a caricatura e o absurdo como dispositivos de estranhamento que permitem ao leitor rir, mas também refletir sobre as situações representadas. A partir da construção caricatural de personagens e instituições como os “lupis”, os “jacalupis” e o “serviço secreto”, o autor evidencia os desvios do poder, a corrupção, o culto da aparência e o esvaziamento dos ideais revolucionários. Os nomes inventados e os comportamentos ridículos das personagens acentuam a artificialidade das hierarquias sociais e o grotesco das novas elites, que substituem o espírito comunitário por uma obsessão com riqueza, distinção e consumo.

Ao descrever a degeneração da vida na montanha, outrora um espaço de harmonia e cooperação, Pepetela constrói uma metáfora do colapso de um projeto utópico. A “montanha da água lilás”, inicialmente um paraíso natural e social, transforma-se gradualmente num cenário distópico, corroído pela desigualdade, pela exploração dos recursos e pela exclusão dos pensadores e artistas representados pelo lupi-poeta e pelo lupi-pensador. A erosão ética surge cedo na narrativa: “Os que não arranjavam parceiro se tornavam ainda mais exigentes e revoltados... assediavam sexualmente os de outras qualidades... poderia repetir-se a tentativa de violação que o lupi distraído sofreu de uma jacalupi...” (Pepetela, 2000, p. 39). O excerto mostra um corpo social a perder normas de autocontrolo e respeito, com a força a ocupar o lugar da convivência. A ameaça permanente instala medo e vigilância e a montanha deixa de funcionar como comunidade de cuidado para se tornar espaço de risco e abuso.

Importa sublinhar que, embora a narrativa recorra a mecanismos de humor, o riso não surge vazio ou escapista. É um riso amargo, que expõe a contradição entre ideal e prática, entre promessa de emancipação e realidade de opressão renovada. Quando “[...] lupi-diplomata veio todo triste contar do fracasso da sua missão [...] os jacalupis [...] só respeitavam o argumento da brutalidade” (Pepetela, 2000, p. 65), a obra evidencia que a palavra perde autoridade perante a força. A sátira à “paz armada” revela a fragilidade das instituições e a captura dos bens comuns por interesses particulares.

Neste ambiente, a lógica do comércio passa a princípio regulador. Diante da proposta de destruir o tanque para travar a violência, irrompe o cálculo utilitário: “Era preciso arranjar um meio de aproveitar aquela riqueza. Nunca se deve desperdiçar nada...” (Pepetela, 2000, p. 65), contrapõe o lupi-comerciante, enquanto o lupi-poeta lembra que “Há mais na fonte já está a transbordar” (Pepetela, 2000, p. 65). A água, símbolo de vida e partilha, reduz-se a mercadoria. Esta viragem prepara a normalização de práticas injustas: “Eles refilam, mas aceitam na mesma e ganhamos mais. Até porque o costume faz a lei” (Pepetela, 2000, p. 107).

A frase denuncia um mecanismo central do autor e a repetição transforma abuso em hábito. No mesmo passo, a carne dos pretensos aliados chega à mesa dos lupis e acende o escrúpulo: “Não seria uma forma mitigada de antropofagia?” (Pepetela, 2000, p. 107). A economia, desligada de ética, corrói laços de solidariedade e converte o outro em coisa trocável.

A sátira aprofundada pela maquinaria do segredo reforça o clima de desconfiança. “Foi de facto a hiena o primeiro organizador de serviços secretos...” (Pepetela, 2000, p. 94). A escolha da hiena astuta, falsa, com rede de informadores, ridiculariza o culto da vigilância, mas também alerta para a institucionalização do controlo. A comunidade, antes horizontal, apesar de existir já uma diferença social entre os jacalupis e os lupis, passa a viver em clima de intriga e espionagem. O humor desmonta o aparato, mas não neutraliza o efeito político num projeto comum não resiste quando o medo ocupa o centro.

A crítica ao consumo atinge um registo mordaz aplicado à cultura de massas e da moda: “Isto agora é a grande moda na planície, foram os javalis que inventaram. Põe esses ossos nas orelhas... obrigaram o lupi-comerciante a trocar água lilás também por ossos roídos” (Pepetela, 2000, p. 110). O disparate do negócio expõe uma economia que perde qualquer vínculo como valor de uso e cede à futilidade. A “água lilás”, como recurso milagroso e finito, passa a moeda de troca. Pepetela mostra como o mercado cria desejos artificiais e converte o essencial em combustível para caprichos passageiros. O resultado é previsível e o fervor do negócio acelera a escassez e conduz ao esgotamento do próprio bem que alimentava a comunidade.

Um dos aspetos mais significativos da obra reside no papel dos intelectuais e artistas. O lupi-poeta e o lupi-pensador, embora afastados do poder, permanecem como

guardiões de memória e ideal. No desfecho, a comunidade reconhece essa função: “Lupi-poeta, tens que contar tudo isso que passou. Para que os lupis não se esqueçam dos seus erros” (Pepetela, 2000, p. 153). A resposta confirma a missão: “O lupi-poeta fez então muitos poemas. Contavam a estória dos lupis e da água lilás...” (Pepetela, 2000, p. 153). A literatura surge como arquivo moral e possibilidade de recomeço. Não há triunfo espetacular, mas uma vitória ética e a persistência da palavra como antídoto contra o esquecimento.

Este desfecho aponta para uma possibilidade de recomeço, uma ideia recorrente nas obras de Pepetela. A utopia, embora fragilizada, não desaparece. Antes, ressurgue sob a forma de saudade, de lembrança dos tempos em que a comunidade partilhava os frutos da terra e das árvores. O humor e a ironia, ao desnudarem as falácias do presente, abrem espaço para a reinvenção do futuro. Assim, a fábula não termina com um fechamento absoluto, mas com uma nota ambígua, que permite ao leitor projetar novas possibilidades de organização social e de convivência.

A Montanha da Água Lilás é uma obra exemplar da literatura *crossover* por conjugar uma linguagem acessível e lúdica com uma crítica social sofisticada. Pepetela alia a tradição da fábula com a oralidade africana e com referências históricas e políticas concretas, produzindo uma narrativa que, embora situada num universo fictício, dialoga intensamente com a realidade contemporânea. O uso do humor como ferramenta crítica revela-se particularmente eficaz na desmontagem de discursos hegemónicos e na construção de um olhar alternativo sobre os destinos coletivos.

A fábula oferece, assim, uma leitura multifacetada: para as crianças, é uma história sobre animais, conflitos e aventura; para os adultos, é uma meditação sobre os fracassos e as promessas da modernidade, sobre a fragilidade dos projetos de emancipação e sobre a importância de preservar a memória e o pensamento crítico. Neste sentido, a obra reafirma o papel da literatura enquanto espaço privilegiado de imaginação, denúncia e transformação e o lugar de Pepetela como um dos grandes nomes da escrita comprometida com a justiça social e com a utopia possível.

3.1- Fábula, Caricatura e Sátira

A análise das obras mencionadas anteriormente permitiu identificar estratégias de humor que transcendem a barreira etária, inscrevendo-se no domínio da literatura *crossover*. Este tipo de narrativa, simultaneamente acessível a um público infantil e estimulante para leitores adultos, recorre frequentemente a camadas de sentido sobrepostas, cuja simplicidade aparente esconde uma arquitetura textual complexa. Nestas obras, o humor funciona como uma linguagem universal, capaz de unir diferentes gerações, e é precisamente neste ponto que se encontra uma das portas de entrada para a compreensão da sátira no contexto da literatura infantil.

Se, nas histórias anteriormente analisadas, o humor assumia contornos lúdicos, com episódios insólitos e personagens que desafiam o quotidiano, a sátira introduz um elemento adicional: a intencionalidade crítica. A partir das definições recolhidas por diversos estudiosos desde a conceção horaciana, assente num humor tolerante e moralizador, até à abordagem mais severa e mordaz, típica de Juvenal, compreende-se que a sátira opera como um instrumento de denúncia, expondo vícios, comportamentos ou instituições através do riso. Como afirma Pardal:

[...] a sátira é essencialmente um ataque a alguém ou alguma instituição social. Pode ridicularizar, parodiar ou caricaturar a seu alvo, mas o propósito da sátira com a sua abordagem negativa é a mudança positiva.” (Pardal, 2015, p. 15).

Esta definição explicita a tensão fundamental do género: mesmo quando recorre ao exagero e à ridicularização, a sátira não é um riso vazio, mas sim uma ferramenta orientada para transformar a realidade. Na obra de Vieira, por exemplo, o “ataque” não se dirige a um indivíduo concreto, mas a uma ideia arquetípica de poder absoluto e hierárquico, retratando o rei como figura frágil e desastrada. Já em *A Família que Não Cabia Dentro de Casa*, o alvo é mais difuso e trata-se de expor, com ironia suave, as dificuldades e contradições da vida em grupo, criando um riso que, ao mesmo tempo, aponta para uma necessidade de convivência mais harmoniosa.

O percurso histórico da sátira, desde as suas possíveis origens na Grécia Antiga, com Aristófanes, até à sua consolidação em Roma por Horácio e Juvenal, demonstra a

sua maleabilidade enquanto género literário. Esta flexibilidade explica a sua permanência e adaptação aos mais diversos contextos culturais, incluindo o universo da literatura infantil. Embora, à primeira vista, a sátira possa parecer incompatível com um público jovem, devido ao seu potencial ofensivo ou à sua complexidade, a verdade é que, adaptada ao contexto, mantém o seu núcleo essencial: a confrontação lúdica com as imperfeições humanas e sociais.

Nas narrativas infantis, a sátira surge frequentemente camuflada por elementos de fantasia e por personagens caricaturais. Tal como o bobo da corte na Idade Média, figura que aparentava ingenuidade, mas detinha a liberdade de criticar, muitas personagens destinadas ao público infantil exercem essa função dupla: entretêm e, simultaneamente, questionam. Em *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho*, o retrato do monarca não se limita à comédia inofensiva; há uma dimensão satírica que expõe, através da ingenuidade e das fragilidades do rei, aspetos ligados à autoridade, ao poder e às hierarquias sociais. Aqui podemos ver que

[...] a sátira crítica, mordazmente, representando caricaturalmente e pressupondo uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, [...] (Pardal ,2015, p. 16)

Nesta perspetiva, a sátira infantil suaviza a mordacidade, mas mantém a sua essência: uma insatisfação latente com determinadas estruturas. Em *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho*, a caricatura do poder monárquico não é gratuita, mas visa questionar a própria utilidade e eficácia de um líder que, apesar da coroa, se mostra vulnerável. O ataque não é destrutivo, mas simbólico, funcionando como convite à reflexão sobre como concebemos autoridade.

Do mesmo modo, no campo do uso caricatural, *A Família que Não Cabia Dentro de Casa* recorre a situações absurdas para expor dinâmicas familiares e sociais. A acumulação de elementos exagerados uma família literalmente incapaz de caber no espaço doméstico, não é apenas uma construção humorística, é uma caricatura que remete para questões de convivência, de espaço partilhado e, metaforicamente, para as dificuldades em harmonizar as diferenças individuais. Pardal sublinha que: “A sátira se baseia diretamente na realidade, captada nos costumes ...”. (Pardal, 2015, p. 16)

Esta afirmação reforça que, por mais fantásticas ou inverosímeis que sejam as situações narradas, a sátira nunca se desprende totalmente do real. A fantasia, neste caso, é apenas o disfarce narrativo que permite abordar, de modo seguro e lúdico, costumes e comportamentos que fazem parte do cotidiano das crianças, como dividir espaço, negociar diferenças e lidar com o excesso.

Do ponto de vista pedagógico, o recurso à sátira e à caricatura na literatura infantil desempenham um papel relevante na formação do pensamento crítico. Ao exagerar defeitos e expor contradições, oferece às crianças a oportunidade de identificar incongruências e de desenvolver a capacidade de questionar. Além disso, ao apresentar tais críticas em formato narrativo e humorístico, permite que conteúdos moralmente significativos sejam assimilados de forma mais leve, evitando a rigidez de um discurso moralizante direto.

Há, no entanto, um aspeto fundamental a considerar: a sátira e a caricatura na literatura infantil devem manter um equilíbrio entre a clareza da crítica e a preservação da sensibilidade do leitor jovem. Uma sátira demasiado obscura corre o risco de não ser compreendida; por outro lado, uma sátira demasiado literal pode perder a riqueza interpretativa que caracteriza este género. Assim, a eficácia da sátira neste contexto reside na sua capacidade de criar múltiplos níveis de leitura algo que a literatura crossover, como vimos, já realiza com sucesso.

A análise das obras mencionadas evidencia como este género, tradicionalmente associado à crítica social adulta, se reinventa para dialogar com o imaginário infantil. Através do exagero, da caricatura e da ironia, *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho* e *A Família que Não Cobia Dentro de Casa* exemplificam como a sátira pode coexistir com a fantasia, a inocência e o humor acessível, sem abdicar da sua vocação moralizadora. Neste sentido, a sátira na literatura infantil revela-se não apenas uma ferramenta estética, mas também um recurso ético e pedagógico, capaz de formar leitores atentos, capazes de rir e de pensar em simultâneo.

Ao situar esta abordagem no quadro mais amplo da história da sátira, constata-se que a sua essência permanece: seja nos festivais dionisíacos, nas sátiras de Horácio, nas denúncias acerbas de Juvenal, nas farsas medievais ou nas páginas ilustradas contemporâneas, o objetivo de provocar uma reação crítica através do humor mantém-se

intacto. Na literatura infantil, esta tradição adquire um papel particularmente relevante, pois alia-se ao processo de desenvolvimento cognitivo e moral, contribuindo para a formação de cidadãos capazes de interpretar o mundo com lucidez e sensibilidade.

Caricatura

Depois de analisada a sátira como recurso literária e visual do humor crítico, torna-se pertinente direcionar o foco para a caricatura, uma forma artística que, embora autónoma, partilha com a sátira o propósito de evidenciar, através do riso, fragilidades, contradições e excessos humanos. Esta proximidade ideológica é reconhecida por Bal, ao definir a caricatura como “... sátira em forma de imagem” (Bal, 2011, p. 231). A formulação de Bal sublinha que, tal como a sátira verbal, a caricatura é intencionalmente construída para provocar um efeito crítico, apenas transpondo o discurso para o campo visual.

No contexto da literatura infantil, esta dimensão visual ganha particular relevância. As ilustrações caricaturais presentes em obras como *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho* e *A Família que Não Cabia Dentro de Casa* não se limitam a reforçar a narrativa, mas ampliam a leitura, permitindo que o exagero gráfico torne imediatamente visíveis as características que o texto critica. No caso do rei, a desproporção física e a expressão inocente reforçam a ironia do enredo, acentuando o contraste entre a autoridade esperada e a vulnerabilidade mostrada. Já na família que transborda da casa, a acumulação visual de figuras e objetos transmite, de forma instantânea, a sensação de excesso e de falta de harmonia que a narrativa verbaliza.

A caricatura assenta no exagero intencional de traços físicos, expressões e contextos, funcionando simultaneamente como elemento estético e crítico. O seu formato visual confere-lhe eficácia particular, pois a mensagem é transmitida com rapidez e clareza, dispensando longos discursos para provocar reação. Esta característica relaciona-se com a reflexão de Sousa:

O humor é, na sua essência, um jogo de inteligência, de cultura, e só se pode concretizar quando o recetor compreende a mensagem humorística, quando está dentro da simbologia, do conhecimento desenvolvido em sátira, ironia ou paródia.” (Sousa, 1991, p. 1).

A observação de Sousa ajuda a compreender porque é que, mesmo na literatura infantil, a caricatura pode conter vários níveis de interpretação. Uma criança poderá reconhecer apenas o aspeto divertido da imagem, enquanto um adulto, dotado de maior repertório cultural, perceberá referências mais subtis ou críticas implícitas. Assim, tal como na sátira literária, a caricatura na ilustração infantil integra-se plenamente na lógica da literatura crossover, funcionando como ponte entre gerações.

A literacia visual que resulta deste contacto é igualmente significativa. Ao confrontar-se com imagens que distorcem intencionalmente a realidade, o leitor infantil aprende que a representação não é neutra, mas interpretativa e opinativa. Este processo fomenta a capacidade de questionar e de ler criticamente não só textos, mas também imagens competência essencial num contexto mediático dominado pela comunicação visual. Esta ideia encontra eco nas reflexões de Bergson, para quem

[...] a comicidade da caricatura. Por mais regular que seja uma fisionomia, por mais harmoniosas que suponhamos as suas linhas, por mais flexíveis os movimentos, jamais o equilíbrio dela será absolutamente perfeito. (Bergson, 1993, p. 16).

No caso das obras analisadas, esta dimensão crítica visual associa-se a um propósito formativo claro. O riso provocado pelas proporções exageradas, pelas expressões caricaturais e pela ironia gráfica não é mero entretenimento; é um convite à reflexão sobre poder, convivência e organização social. Ao mesmo tempo, preserva-se a sensibilidade do leitor jovem, substituindo a agressividade típica de caricaturas políticas ou jornalísticas por um humor mais lúdico e adaptado ao seu imaginário.

A história da caricatura em Portugal, marcada por figuras como Rafael Bordalo Pinheiro e pelo seu icónico Zé Povinho, demonstra a força deste meio para condensar crítica e identidade cultural num só traço. Quando transposta para a literatura infantil, essa tradição reinventa-se, deslocando o alvo da crítica para personagens ficcionais e situações reconhecíveis pelo público mais novo, sem perder a capacidade de espelhar comportamentos e valores da sociedade.

Assim, caricatura e sátira coexistem no espaço da literatura infantil como linguagens complementares uma verbal, outra visual que convergem no objetivo de provocar riso e reflexão.

Fábula

Após os caminhos da sátira e da caricatura, evidenciando a forma como ambas retiram a aparência social para expor contradições e exageros da condição humana, é necessário entrar no território da fábula, gênero que partilha com aqueles recursos uma vocação crítica, mas que o faz através de um mecanismo narrativo particular, a alegoria moral.

A fábula nasceu em tempos remotos, quando o homem ainda dependia quase exclusivamente da oralidade para comunicar e partilhar experiências. A sua origem está enraizada na necessidade de transmitir ideias, valores e advertências sem recorrer a um discurso direto ou acusatório. A estrutura simples, frequentemente curta, servia para fixar na memória a mensagem essencial, que se revelava no desfecho, muitas vezes sob a forma de uma moral. Ao contrário de outros géneros narrativos, a fábula privilegia a impessoalidade: a crítica existe, mas não é explicitamente dirigida a alguém, permitindo que cada ouvinte ou leitor a interprete de acordo com o seu próprio contexto.

Na tradição clássica, é comum encontrarmos animais como protagonistas, a quem se atribuem qualidades humanas coerentes com o seu simbolismo popular ou mitológico. Contudo, a fábula não está confinada a esta estrutura zoomórfica. O seu funcionamento baseia-se na representação condensada de comportamentos e conflitos humanos por meio de personagens que funcionam como arquétipos sejam eles animais, seres humanos ou figuras fantásticas. É precisamente esta maleabilidade que lhe permite atravessar épocas, culturas e públicos tão diversos.

No caso de *A Montanha de Água Lilás*, Pepetela mobiliza este património narrativo e adapta-o ao seu universo literário e à sua visão crítica da sociedade. Embora não se apresente como uma fábula tradicional com animais antropomorfizados, reconhecemos vários elementos estruturais característicos: a presença de um espaço simbólico (a montanha), a condensação de ações em torno de um conflito central, e a

implicação de uma mensagem que ultrapassa o plano literal. A montanha, pela sua cor invulgar e pelo seu valor simbólico, adquire o papel de elemento catalisador, capaz de concentrar em si tanto a carga alegórica como a força da crítica.

O autor recorre a um estilo em que a fábula se entrelaça com a sátira e a caricatura. A sátira manifesta-se na ironia com que são expostas certas atitudes, sobretudo ligadas à ambição e ao egoísmo; a caricatura, por sua vez, surge no modo como alguns comportamentos ou traços de personalidade são exagerados até se tornarem grotescos. No entanto, a camada fabular mantém-se, pois, a narrativa propõe um raciocínio moral que exige do leitor a interpretação dos símbolos apresentados. Ao invés de impor uma moral explícita, como acontece em muitas fábulas tradicionais, Pepetela deixa espaço para que essa moral se construa no diálogo entre texto e leitor.

A fábula deve apresentar-se com clareza, objetividade e sobriedade, evitando linguagem vaga ou ambígua, sobretudo quando dirigida a crianças.

[...] pretendem ensinar; conceito claro e objetivo; sobriedade narrativa; linguagem depurada de toda terminologia vaga, abstrata, inacessível às crianças. (Góes,1991, p.148)

Embora a obra de Pepetela possa ser lida por um público jovem, a densidade simbólica e a multiplicidade de sentidos tornam aconselhável uma mediação interpretativa. É aqui que a obra revela uma faceta importante: a fábula não é, e nunca foi, um género exclusivamente infantil. A sua força está na capacidade de transmitir ideias complexas de forma condensada, mas essa condensação não elimina a profundidade da reflexão necessária para a sua compreensão plena.

No caso do autor, ainda que os protagonistas não sejam animais, mas seres inventados, o mesmo cuidado é visível na coerência interna do mundo narrativo. Cada elemento tem um papel e um comportamento que se articula com o seu significado simbólico: a montanha lilás não é apenas uma curiosidade geográfica, mas um núcleo metafórico que organiza todo o enredo e que, como nas melhores fábulas, carrega um significado para além do visível.

Outro aspecto relevante é a relação entre fábula e humor. A fábula, pela sua forma sintética, tende a amplificar o contraste entre as ações e as consequências, e essa desproporção pode gerar um efeito humorístico. Pepetela utiliza esse mecanismo de modo inteligente, não para atenuar a crítica, mas para a reforçar: o riso, quando surge, tem um travo amargo, pois evidencia a incongruência entre o que as personagens fazem e aquilo que, em teoria, deveriam fazer. É o mesmo tipo de humor que encontramos na tradição oral, onde o exagero serve tanto para entreter como para alertar.

Assim, a fábula *A Montanha de Água Lilás* não se reduz a um gênero estático ou antiquado. Pelo contrário, ela surge revitalizada, dialogando com a sátira e a caricatura para criar um discurso mais amplo, onde a crítica social e política se apresenta sob a forma de uma alegoria literária. Não se limita a indicar uma conduta correta, mas convida o leitor a interrogar-se sobre a origem e as consequências de certos comportamentos coletivos.

E é nesta articulação entre tradição e reinvenção que reside a força desta narrativa. A fábula, longe de ser apenas um vestígio de um passado oral, afirma-se como um instrumento vivo, capaz de questionar o presente e de projetar possibilidades futuras. No cruzamento entre o humor, a crítica e a alegoria, abre-se um espaço fértil para pensar outras formas de convivência e organização social. É nesse espaço, entre a herança que recebemos e a imaginação que ousamos exercer, que podemos continuar a caminhar, não apenas em direção a uma moral fechada, mas a um horizonte aberto, onde a utopia deixa de ser apenas um destino longínquo e começa a tornar-se uma construção diária.

3.2 - A Construção de uma Utopia

Após o jogo inteligente de exageros, inversões e desarranjos que desafia as normas sociais e expõe as suas falhas de forma lúdica e crítica, a literatura infantojuvenil não se limita à denúncia ou à caricatura. Ao contrário, muitas vezes ultrapassa essa função para afirmar, no plano da ficção, uma possibilidade de transformação, uma projeção de mundo onde os valores se reorganizam e onde a justiça, a dignidade e a igualdade deixam de ser apenas ideais abstratos para se tornarem concretizáveis no imaginário das crianças. É neste âmbito que se inscreve a dimensão utópica da literatura para os mais novos, enquanto espaço privilegiado de reconfiguração simbólica do real.

A utopia, neste contexto, não se apresenta como uma arquitetura fechada da perfeição, mas como um projeto inacabado, um impulso contínuo em direção ao melhoramento do mundo algo que ressoa profundamente nas obras analisadas. Estas narrativas não pretendem oferecer modelos prontos de uma sociedade ideal, mas encorajar o pensamento crítico, a sensibilidade ética e a abertura ao outro, propondo formas alternativas de estar e viver em comunidade, frequentemente mediadas por uma linguagem acessível, simbólica e envolvente. Neste sentido, é pertinente recordar que

“Educar não é fabricar adultos segundo um modelo, é libertar em cada homem o que o impede de ser ele mesmo e lhe permite realizar-se segundo o seu ‘génio’ singular” (Reboul, 2000, p. 22).

A literatura infantojuvenil, ao criar espaços ficcionais nas quais a diferença, a empatia e a justiça ganham forma, participa ativamente desse processo libertador, abrindo horizontes para uma autodescoberta e construção pessoal que não se esgota nos moldes sociais vigentes.

Na obra de Alice Vieira, a lógica do poder é desconstruída a partir da figura de um monarca que, ao contrário das figuras autoritárias da tradição literária, é marcado pela fragilidade, pela bondade e pela simplicidade. Este “rei ao contrário” encarna uma figura de liderança humanizada, sem aparato nem ostentação, e o seu reino torna-se metáfora de um espaço onde o afeto prevalece sobre a força, e a justiça se faz pela proximidade e pela

escuta. Ao promover um regime simbólico no qual a ternura substitui a tirania, a autora propõe uma utopia do cuidado e da humildade não no sentido de um governo idealizado, mas de uma convivência possível, onde as relações humanas são redesenhadas à luz da empatia e da igualdade.

Já o absurdo na obra de Alexandre Honrado serve como veículo de reflexão sobre as estruturas sociais que impõem limites à pluralidade e à diferença. A casa, enquanto símbolo de contenção espacial e normativa, é rapidamente subvertida pela existência de uma família que cresce para além das fronteiras do aceitável não apenas em número, mas em afetos, formas de relação e pertencas múltiplas. Esta narrativa propõe o disfarce do humor, uma utopia inclusiva que desafia os paradigmas da família tradicional, normalizada e homogênea. Ao imaginar um mundo onde há espaço para todos, literalmente e simbolicamente, o texto convoca uma ética da alteridade e da aceitação, onde as normas sociais cedem lugar à inventividade afetiva e à liberdade de composição comunitária.

Por sua vez, *Pepetela*, transporta a utopia para uma escala ecológica e civilizacional. Nesta fábula moderna, o autor mobiliza elementos da tradição oral africana para construir uma alegoria sobre a ganância, o egoísmo e a degradação ambiental e simultaneamente projeta a possibilidade de uma sociedade regida por princípios de harmonia, respeito pela natureza e sabedoria coletiva. A montanha, enquanto entidade mágica e recurso natural ameaçado, torna-se símbolo de um bem comum a ser protegido não pela força, mas pela consciência coletiva. A utopia aqui não é imposta por decreto, mas cultivada na responsabilidade partilhada e no equilíbrio entre progresso e sustentabilidade. A linguagem acessível, o tom quase mítico e o desfecho esperançado permitem que a obra convoque a criança para um papel ativo na regeneração do mundo.

Estas obras demonstram, cada uma a seu modo, como a literatura infantojuvenil pode articular riso, crítica e esperança, abrindo caminho para uma imaginação que educa sem doutrinar, que questiona sem amargura e que projeta futuros possíveis sem negar a complexidade do presente.

A utopia lança para o futuro o estado ideal de perfeição a que aspira o ser humano e situa-o algures, num lugar que, sendo não-lugar, se oferece como farol orientador da ação humana, dos indivíduos em comunidade, mas ao qual só acede

o homem educado, cujo perfil se tem vindo a reformular ao longo dos tempos. A educação constitui, assim, a mola impulsionadora de uma longa marcha dos indivíduos e das comunidades para a plenitude do ser, [...] (Araújo, 2006 P.105)

O humor, que inicialmente desmonta o mundo como ele é, torna-se, assim, ponto de partida para imaginar o mundo como poderia ser um mundo onde a bondade não é sinal de fraqueza, onde o diferente encontra lugar, e onde a natureza e a humanidade coexistem em harmonia.

No fundo, quando bem construídas, as utopias literárias não iludem, iluminam. E ao fazê-lo, deixam na criança não apenas o riso, mas a semente inquieta de um mundo que ainda está por vir.

Conclusão

A análise desenvolvida ao longo desta dissertação permitiu compreender como o humor, longe de ser apenas um recurso de entretenimento, se constitui como ferramenta estruturante na literatura infantojuvenil. Partindo da tradição oitocentista, com autores como Lewis Carroll e Carlo Collodi a romper com a rigidez moralista através do humor, do jogo verbal e da ironia, até às propostas inovadoras da primeira metade do século XX, em que autoras portuguesas como Virgínia de Castro Almeida e Emília de Sousa Costa introduziram novas possibilidades expressivas, a partir da elaboração da tradição foi possível traçar um percurso que evidencia o papel do riso na redefinição da imagem da infância e na valorização da literatura para crianças como espaço autónomo de criação.

No século XIX, o humor abriu brechas no discurso normativo que concebia a criança como “adulto em miniatura”, permitindo que a imaginação, o erro e a ambiguidade fossem incorporados como elementos legítimos da aprendizagem. Obras como *Alice no País das Maravilhas* e *As Aventuras de Pinóquio* demonstraram que rir e refletir não se excluem, antes se complementam, transformando a literatura num território no qual a criatividade estética se alia ao questionamento das normas sociais.

Na primeira metade do século XX, a literatura infantil portuguesa consolidou-se como espaço de inovação, encontrando no humor uma via para superar os modelos excessivamente pedagógicos, tendo como modelos Carroll e Collodi, Virgínia de Castro Almeida, com o *nonsense* inventivo de *História de Dona Redonda e da sua Gente*, e Emília de Sousa Costa, com a ironia subtil de *O Peru Aviador*, mostraram que o riso podia ser simultaneamente pedagógico e libertador. Ao introduzirem comicidade, exagero e desconstrução, estas autoras anteciparam a riqueza da produção contemporânea, inscrevendo-se numa linha de continuidade e inovação que marcou a modernidade literária portuguesa.

Já no panorama contemporâneo, o humor revelou-se ainda mais versátil e multifacetado. Alice Vieira, em *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho*, utilizou a paródia e a sátira para desconstruir convenções, ridicularizando a vacuidade do poder e revelando a vitalidade de um discurso crítico acessível a leitores jovens. Alexandre

Honrado, por sua vez, em *A Família que Não Cabia Dentro de Casa*, transformou o cotidiano banal em matéria literária através do caricato, cujo excesso e o absurdo, aliados a uma dimensão simbólica, converteram a desordem em fonte de reflexão crítica e afetiva. Estas narrativas contemporâneas revelam como o humor se afirma como recurso transversal, capaz de mobilizar leitores de diferentes idades e de propor olhares renovados sobre a realidade social, política e cultural.

Por fim, a análise da literatura *crossover* e da obra *A Montanha da Água Lilás*, de Pepetela, trouxe à luz uma dimensão mais ampla: a articulação entre humor, sátira, caricatura e utopia. Nesta fábula para todas as idades, o riso adquire contornos amargos, funcionando como denúncia social e como resistência simbólica. O humor, aqui, não serve apenas para divertir, mas para expor a corrupção, o egoísmo e a desigualdade, enquanto projeta uma utopia possível, assente na memória ética privilegiando a literatura como meio da sua manutenção, e na harmonia entre humanidade e natureza. O *crossover*, ao permitir diferentes níveis de leitura, confirma a potência de uma literatura transgeracional que conjuga criatividade e crítica, oferecendo-se como espaço de diálogo entre gerações.

Assim, a investigação confirmou que o humor na literatura infantojuvenil não pode ser entendido como acessório, mas como elemento constitutivo e transformador. Ele atua simultaneamente como recurso estético, pedagógico e crítico, permitindo rir e pensar, questionar e imaginar, desconstruir e reconstruir. Ao atravessar diferentes períodos, autores e gêneros, o humor revela-se um fio condutor da tradição ocidental da literatura para crianças e jovens, capaz de refletir mudanças sociais e de responder a novas concepções de infância e de leitura.

A relevância desta dissertação reside, portanto, em destacar o humor como um dos pilares centrais da literatura infantojuvenil, demonstrando o seu papel na formação de leitores críticos, criativos e sensíveis. Mais do que um recurso estilístico, o humor afirma-se como estratégia de emancipação, como instrumento de resistência cultural e como convite à imaginação de futuros alternativos. Ao explorar a sua articulação com a sátira, a caricatura, a fábula e a utopia, esta investigação contribui para alargar a compreensão das potencialidades da literatura infantojuvenil, revelando-a como espaço onde estética, ética e pedagogia se entrelaçam.

O contributo desta tese para os estudos literários situa-se, assim, na valorização do riso como categoria analítica fundamental, capaz de enriquecer a investigação em literatura infantojuvenil e de inspirar novas leituras críticas sobre o papel da infância, do texto e do leitor. Ao propor uma abordagem que integra tradição e inovação, passado e contemporaneidade, esta investigação mostra como a literatura para crianças e jovens se constitui como campo fértil de experimentação estética e de reflexão social, cujo alcance ultrapassa fronteiras etárias e disciplinares.

O estudo confirma que um dos aspetos mais enriquecedores desta investigação foi a possibilidade de articular a análise de fontes bibliográficas e críticas com a incorporação de testemunhos de autores, que se revelaram determinantes para a compreensão da forma como o humor se inscreve na literatura infantojuvenil. Esta articulação revelou-se de particular relevância, na medida em que permitiu não apenas evidenciar a densidade estética e ideológica da literatura destinada ao público juvenil, frequentemente considerada leve ou secundária, mas também consolidar a análise através do contributo direto dos escritores. Entre as partilhas recolhidas, merece destaque a afirmação de uma das autoras entrevistadas: “E o humor está em tudo o que eu escrevo. Mesmo no que se pode achar muito sério.” (Vieira, depoimento pessoal a Jorge Pereira, 28 de maio, 2025). Esta declaração sintetiza, de modo incisivo, a centralidade do humor enquanto princípio estruturante da criação literária, enquanto confirma a pertinência da abordagem empreendida nesta dissertação

Em última instância, o percurso realizado convida a reconhecer que, entre o riso e a imaginação, a literatura infantojuvenil revela-se um dos mais poderosos instrumentos de humanização. Ao rir, o leitor liberta-se, questiona e aprende; ao imaginar, projeta novos mundos, mais justos, plurais e solidários. É nesse intervalo criativo, entre a subversão do humor e a promessa da utopia que se encontra a força desta literatura, e é também nesse espaço que reside a sua atualidade e a sua vitalidade.

Bibliografia

Obras Analisadas

Honrado, Alexandre, (2011). *A Família Que não Cabia Dentro de Casa*. Lisboa: Planeta Júnior.

Vieira, Alice, (2001). *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho*. Lisboa: Caminho.

Pepetela, (2007). *A Montanha da Água Lilás*. Lisboa: Dom Quixote.

Estudos Teóricos

Almeida, V. de C. e. (1913). *A mulher*. Livraria Clássica Editora.

Almeida, V. de C. e. (1989). *História de Dona Redonda e da sua gente* (6ª ed.). Clássica Editora.

Araújo, J. M. de, & Araújo, A. F. (2006). Utopia e educação. *Revista Portuguesa de Pedagogia*, 40(1), 95–117.

Balça, Â. (2008). *Literatura infantil portuguesa: De temas emergentes a temas consolidados*.

Bergson, H. (1993). *O riso: Ensaio sobre o significado do cómico*. Lisboa: Guimarães Editores.

Cademartori, T. (1987). *O que é literatura infantil* (3ª ed.). São Paulo, SP: Editora Brasiliense S.A.

Carvalho, B. V. (1982). *Literatura infantil: Visão histórica e crítica* (2ª ed.). São Paulo, SP: Ática.

Coelho, I. L. (2018). *A representação da infância na literatura infantojuvenil europeia a partir da segunda metade do século XIX: estudos sobre os romances Sans famille, As aventuras de Pinóquio e Peter e Wendy*. São Paulo.

Coelho, N. N. (1991). *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: Das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Ática.

Coelho, N. N. (2000). *Literatura infantil: Teoria, análise, didática* (Obra original publicada em 1981). São Paulo, SP: Moderna.

Costa, E. de S. (1927). *O peru aviador* (R. R. Gameiro Ottolini, Ilustrações). Lisboa: Empresa Diário de Notícias.

Costa, E. de S. (1934). *Triste vida da raposa*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Freud, S. (1974a). A interpretação dos sonhos. In *Obras completas* (Vol. 4). Edição standard brasileira. (Obra original publicada em 1900). Rio de Janeiro: Imago.

Góes, L. P. (1991). Introdução à literatura infantil juvenil (pp. 144–153). São Paulo: Thompson Pioneira.

Gomes, J. A. (1997). *Para uma história da literatura portuguesa para a infância e a juventude*. Lisboa: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

Gomes, J. A. (1998). *Introdução à obra de Alice Vieira*. Lisboa: Caminho.

Gomes, J. A. (2000). Em busca da identidade perdida: A obra de Alice Vieira e o caso de *Os olhos de Ana Marta*. In *No Branco do Sul: As cores dos livros* (Atas do Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens) (pp. 27–44). Lisboa: Caminho.

Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani (coord.) (2024). *Atlante Pinocchio*. La diffusione del romanzo di Carlo Collodi nel mondo. Treccani.

Instituto de História e Teoria das Ideias. (1994). *Revista de História das Ideias* (N.º 16): Do Estado Novo ao 25 de Abril. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Johnson, M. A. (2010). *Humor in children picture books* (Master's paper, M.S. in L.S. degree).

Lemos, E. de. (1972). *A literatura para a infância em Portugal*. Lisboa: Ministério da Educação.

Marcheschi, D. (2016). Da Collodi a Collodi: concezioni e pratiche dell'umorismo nell'Ottocento. *Studying Humour-International Journal*, 3, 1-34.

Paolinelli, L. A. (2019). *Estudos luso-italianos: Literatura e cultura*. Viseu: Edições Esgotadas.

Paolinelli, L. A. (2022). Literatura, educação e empatia. *Pampaedia – Bollettino As. Pe*. I, (192), 88–99.

Pardal, F. M. (2015). *A sátira política na televisão: O caso do "Governo Sombra"*. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa.

Pereira, A. S. (2020). *Mulheres guionistas: Uma definição dinâmica da linguagem no feminino no cinema português*.

Pires, M. L. B. (1981). *História da literatura infantil portuguesa*. Lisboa: Vega.

Queiroz, E. de. (1905). *Cartas de Inglaterra*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

Reboul, O. (2000). *A filosofia da educação*. Lisboa: Edições 70.

Righi, A. (2011). L'indisciplina e il suo contenuto sociale da Collodi alle riletture di Carmelo Bene e Luigi Malerba.

Strachey, E. (1888). Nonsense as a fine art. *Littell's Living Age*, 64, 515–531.

Silva, S. R. da. (2008). *Literatura portuguesa para a infância e humor: Para uma análise da comédia literária em Perguntem aos vossos gatos e aos vossos cães* de Manuel António Pina. Porto: Porto Editora.

Silva, S. R. da. (2010). Between open adventure in foreign lands and confined living in Portugal: Portuguese children's literature and the work of Virginia de Castro e Almeida. *AILIJ – Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 8(1), 123–137.

Silva, S. R. D. R. da. (2019). Ecos de Alice e Lewis Carroll em Virgínia de Castro Almeida e Manuel António Pina. *Elos: Revista de Literatura Infantil e Xuvenil*, (6).

Sousa, O. de. (1991). *A caricatura política em Portugal*. Lisboa: Edição Salão Nacional de Caricatura.

Vieira, A. (1979). *Rosa, minha irmã Rosa*. Lisboa: Caminho.

Yaguello, M. (1988). *Alice no país da linguagem: Introdução à linguística* (G. dos Santos, Trad.). Lisboa: Edições 70.

Zuza, J. (2014). O fenômeno *crossover* fiction e as obras editadas para crianças e jovens de Mia Couto e Luandino Vieira: Uma discussão sobre o público leitor. *Impossibilia: Revista Internacional de Estudios Literarios*.

Anexos

Entrevista Pessoal – Alexandre Honrado

Como é que o humor surge no seu processo criativo? É algo planeado desde o início ou aparece de forma espontânea durante a escrita?

Resposta: O humor é um recurso estilístico, ao qual já recorri muitas vezes. Quando escrevo um livro tenho, invariavelmente, delineada a história, o tom em que a irei escrever, o clímax, o arco dramático e a forma como a conclusão irá ao encontro do leitor. Há sempre a hipótese de um “final fechado”, tendo eu a última palavra; e a possibilidade de um final “aberto” em que o leitor – ou o ouvitor – pode fazer todas as suposições e atribuir desfechos a seu prazer.

Escrever humor para crianças e jovens exige adaptações específicas, como escolhas de linguagem, situações ou estilos cómicos?

Resposta: O humor para crianças deve ser usado com parcimónia. A criança evolui muito de acordo com os patamares etários que vai atingindo, e não pode generalizar-se como um agente massivo, muito menos passivo, da leitura e da aquisição narrativa. Os vários graus do humor vão-se enraizando, como a metáfora e aquilo que exige do intérprete da fórmula literária. Acontece o mesmo com alguns adultos que, por falta de treino literário – leitura, escrita, audição – não lidam com as nuances do humor, normalmente por estarem habituadas ao humor não literário – televisão, cinema, recursos tecnológicos disponibilizados por exemplo pela internet, entre outro.

Considera que o humor nas suas obras serve apenas para entreter ou também desempenha funções pedagógicas, como ajudar os leitores a lidar com emoções ou a abordar temas complexos?

Resposta: O humor em literatura nunca serve para “entretêr”. O “entretenimento” é o recurso pobre das formas contemporâneas de ecranização. Em literatura é um recurso estilístico e faz parte da estrutura narrativa, tal como faz parte da relação orgânica entre as pessoas, na vida, no quotidiano.

Existem autores, obras ou comediantes que influenciaram a forma como utiliza o humor nas suas histórias?

Resposta: É claro que não. Um escritor caracteriza-se pela sua originalidade, personalidade literária, por aquilo a que comumente designamos o seu estilo. Como escritor já escrevi para cinema, teatro, televisão, para livros e outros suportes. Já tive o prazer de ver muitos atores – alguns deles comediantes – usarem textos meus nos seus espetáculos. Não há atores cómicos nem comediantes, nem humor, sem escritores por trás deles.

Como é que equilibra o uso do humor com temas mais sérios ou profundos que possam surgir na literatura infantil e juvenil?

Resposta: A vida é isso mesmo. É esse equilíbrio. Não há vida trágica, dramática, humorística, não se trata de exercício de estilo, isso de viver. Somos todas as emoções que nos compõem.

Alguma vez as crianças ou os jovens leitores interpretaram o humor de forma diferente daquilo que tinha imaginado?

Resposta: Nunca parto para o resultado com expectativas, mas diria que é dever de quem lê, ouve ou assiste a mensagem de um texto de humor, interpretá-lo de acordo com a liberdade que se quer que cada um tenha todos os dias.

Acredita que o humor na literatura pode refletir ou até transformar a forma como as crianças e os jovens olham para o mundo?

Resposta: É muito mais importante por nesta pergunta, na palavra humor, a presença de uma outra palavra: cultura. A cultura sinonimiza formas de pensar, sentir, agir, e reagir de cada um de nós. A cultura delibera, a natureza não. Nela se encontra o humor – e todas as formas sensoriais, reagentes, que fazem parte de nós.

O que o inspirou a escrever *A Família Que Não Cabia Dentro de Casa*? A história nasceu de alguma experiência pessoal, observação social ou ideia literária?

Resposta: Nunca um escritor se inspira em ideias literárias, pois não são as suas. A *Família Que Não Cabia Dentro de Casa* resultou da observação de acontecimentos reais de pessoas reais, que fiz encontrar na mesma novela, a qual aliás, me deu um prazer enorme a escrever.

Apesar do tom leve e divertido, a obra transmite alguma mensagem mais profunda sobre temas como a união familiar, a diversidade ou a convivência. Essa dimensão foi pensada desde o início?

Resposta: Só essa dimensão foi pensada, mais nenhuma. A obra é, como o humor na maior parte das obras literárias, muito séria. A forma como se partilha é humana, humanista, vivida e alegre. Só isso.

Testemunho Pessoal – Alice Vieira

Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho não tem nada a ver com nenhum outro livro meu. O DN onde eu então trabalhava tinha-me mandado para a Madeira cobrir uma série de conferências a propósito já não sei de quê. Só sei que aquilo era uma chatice que não se aguentava. Então, para me divertir, decidi escrever a história mais maluca que me passasse pela cabeça. Para me rir, só isso.

Um dia, eu ia a caminho do hotel onde estava e passei por uma velhota que atirou levemente ao ar um bebé que tinha ao colo e exclamou “ai, riquezas da sua avó!” E eu disse logo para mim: “Já tenho nome para a princesa que vai entrar na minha história: Riquezas-da-sua-Avó.

Pronto. A partir desse momento era uma risota no meu quarto (onde estava só eu...) que as pessoas deviam julgar que eu era maluca... É claro que isto também tem muito a ver com a minha maneira de ser, encaro sempre o lado mais divertido das coisas : quando um dia um médico me garantiu que eu só ia ter mais 1 ou 2 anos de vida, eu disse logo “vão ser os melhores anos da minha vida!” E fui viajar! Estive em Berlim na altura da queda do muro, ets ...

Mas depois, 3, 4 anos.... Faltou-me o dinheiro e tive de voltar a trabalhar. E já se passaram 36. E o humor está em tudo o que eu escrevo. Mesmo no que se pode achar muito sério! E claro que não há humor para crianças e humor para adultos.