

Globalização na Literatura Infantil Vozes, Rostos e Imagens



Fernando Azevedo
Armindo Mesquita
Ângela Balça
Sara Reis da Silva
(coordenação)

Globalização na Literatura Infantil

Vozes, Rostos e Imagens

Coordenação

Fernando Azevedo

Armindo Mesquita

Ângela Balça

Sara Reis da Silva

ISBN: 978-1-4710-1319-5

Obra disponível, entre outras, nas seguintes livrarias:

<http://www.lulu.com>

<http://www.amazon.com>

<http://www.barnesandnoble.com/>

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

Obra produzida com o patrocínio do
Observatório de Literatura Infanto-Juvenil (OBLIJ)

Título: **Globalização na Literatura Infantil. Vozes, Rostos e Imagens**
Coordenação: © Fernando Azevedo, Armindo Mesquita, Ângela Balça e Sara Reis da Silva (Coord.)
Paginação e Design: Joana Caldas
Capa: © Michaeljung - Fotolia.com
Edição: Lulu Enterprises, Raleigh, N.C, Estados Unidos da América
ISBN: 978-1-4710-1319-5
Data de saída: 2011

Conteúdo

Palavras Prévias

7

Representação e Memória

1

Educação Literária: a Voz da Literatura nas Narrativas Publicitárias

Ângela Balça

19

2

Pintar a Natureza com Letras

Armindo Mesquita

35

3

Palavras e Imagens que permitem Interrogar o Mundo

Fernando Azevedo

45

4

Entre Casas, Quintais e Cidades:

A Representação do Espaço nos Álbuns Narrativos de Isabel Minhós Martins

Sara Reis da Silva

55

*ance Juvenil Alemão e Português:
Hunde, de Mirjam Pressler, e de A
eresa Maia Gonzalez
alves da Cruz*

*arciso?
e na Literatura Infanto-Juvenil
sa
ção Tomé
stos*

*na Poesia Infanto-Juvenil
rto Vieira
Ribeiro*

12

*A 'Nova Literatura' na Promoção de uma Competência Literária Global,
Verdade ou Consequência?*

Gisela Silva

215

13

A Literatura Infantil e Juvenil e os Livros de Filosofia para Crianças

João Manuel Ribeiro

Gabriela Sotto Mayor

235

14

O Diário Juvenil: Identidade(s) e Globalização

Carlos Manuel da Costa Teixeira

251

Vozes, Lugares e Acção

O Diário Juvenil: Identidade(s) e Globalização

Carlos Manuel da Costa Teixeira¹⁰⁹

Introdução

A relação com a escrita é sempre complexa. A página em branco é um desafio, é o deserto de papel onde aquele que escreve faz desabrochar os “girassóis” que são como os “girassóis”, embora fiquem sempre com a ponta de uma pétala “fora da Natureza” – tal como nos segredou Álvaro Magalhães em “Mistérios da Escrita” (Magalhães, 2000). O deserto e o branco, mais do que uma ausência, constituem-se simbolicamente como a afirmação de uma predisposição para a criação (para o nascer / surgir de algo novo). São, portanto, símbolos de uma abertura ao porvir (Chevalier, 1994). Parece-nos, por isso, ser pertinente evocá-los quando reflectimos sobre a escrita diarística. É que, embora seja inegável a relação do diário com o passado recente (com os acontecimentos do *dia*), a escrita diarística institui-se como um *ir acontecendo*, como um projecto, uma abertura para o futuro.

É curioso como a materialidade do diário (do livro em branco) é sentida como um apelo à escrita. “Folheio o livrinho em

¹⁰⁹ Doutorando na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD). Docente da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança. Colaborador do Centro de Estudos em Letras (CEL) da UTAD. Contacto: ccteixeira@ipb.pt

branco, imagino o que está ainda em branco na minha vida. Porque não hei-de escrever sobre mim?” (Soares, 2009: 5)¹¹⁰, interroga-se Sofia, a menina de quinze anos que se prepara para entrar na aventura da escrita diarística.

A página branca, a página a escrever, situa-se num “futuro espacial”, como referiu Abelaira em *Bolor* (Abelaira, 1974: 10)¹¹¹. E esta página é, de alguma forma, a resposta a concretizar – resposta à pressão que o tempo e as circunstâncias que o preenchem fazem sobre o sujeito, obrigando-o a recorrer à palavra (Zambrano, 2000: 21). A escrita é, neste sentido, uma luta contra o tempo e a sua voracidade, e uma tentativa de preservação do “eu”, da sua identidade, pois aquele que escreve sempre “se escreve”¹¹². É, por conseguinte, acertado considerar que a escrita literária pode ser entendida “no sentido bartheano de processo artístico em que o sujeito se investe como sujeito da enunciação, por oposição a escrivência, actividade idiomática meramente utilitária” (Reis, 1998: 132).

Por outro lado, escrever é uma forma privilegiada de observar o mundo e de imprimir, sobre a alvura do papel, uma visão particular das contingências de viver (n)esse mundo. A escrita imprime, fixa a linguagem. O escrever permite pôr um termo à frase; isto é, usando a expressão de Barthes, “cunhar” a frase (Barthes, 1971: 139-143). Também María Zambrano se refere a esta possibilidade advinda da escrita, por oposição à palavra dita, afirmando que há “no escrever um reter as palavras, tal como há no falat um soltá-las, um desprender-se delas, que pode ser um ir-se

¹¹⁰ As citações de *Diário de Sofia e C.ª (aos 15 anos)* são feitas a partir da 13.ª edição (ver bibliografia final); a primeira edição é de 1994.

¹¹¹ A escrita do diário obriga também a um jogo entre o espaço real, aquele em que nos movimentamos no quotidiano, e o espaço literário, ou mais especificamente o espaço da escrita, esse que é o colocar na página os traços que se oferecem à leitura e à significação. Sobre a problemática do espaço literário pode ler-se “La littérature et l’espace” de Genette (Genette, 1969:43-48).

¹¹² Assunção Morais Monteiro explicita uma pertinente distinção entre “escrever um diário” e escrever-se num diário” (Monteiro, 2004).

elas desprendendo de nós. Ao escrever retêm-se as palavras, elas são apropriadas, sujeitas a ritmo, seladas pelo domínio humano de quem assim as nomeia” (Zambrano, 2000: 22).

Com a presente comunicação pretendemos apresentar algumas reflexões sobre um tipo de escrita algo *sui generis* – a escrita diarística. Mais especificamente, estas reflexões reportam-se a uma análise da(s) “vivência(s)” do diário no âmbito da literatura preferencialmente destinada a adolescentes e jovens.

1. Classificação genológica do diário íntimo

Vamos reflectir, como dissemos, sobre a teoria e a prática do diário no âmbito da literatura de potencial recepção juvenil. Tal reflexão só é possível tendo como ponto de partida a teorização que nos últimos anos se tem construído a respeito do diário íntimo como género literário. Sintetizando tal teorização poderíamos (assumindo os evidentes riscos sempre associados a esquematizações demasiado simplistas) apontar as seguintes características genológicas individualizadoras do diário íntimo:

A) Centralidade do eu:

- atitude marcadamente subjectiva;
- identificação entre autor, narrador e personagem – pacto autobiográfico (Lejeune, 1975);
- identificação também com o leitor – a problemática da (auto)destinação;
- tendência para ao confessionalismo.

B) Narração fragmentada / fragmentação diegética:

- ausência de estrutura narrativa;
- narração ulterior / narração intercalada (peculiar relação entre o vivido e a escrita do vivido).

C) Registo quotidiano (escrita “presa” ao calendário):

- escrita fragmentária;

- diversidade temática (diário como caleidoscópio);
- propensão imediatista (aproximação ao registo lírico).

D) *Escrita "livre"*:

- (quase) ausência de preocupações estético-literárias.

No *Dicionário de Narratologia*, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes apontam de forma sintética (como a natureza da obra exige) as características essenciais para a definição de "diário". Segundo estes autores, elas são:

Fragmentação diegética imposta pelo ritmo em princípio quotidiano dos actos narrativos que compõem o diário; tendência para o confessionalismo, assumido de forma mais ou menos aberta; peculiar posicionamento e configuração do destinatário, cujo estatuto pode ser modulado de formas diversas.

(Reis & Lopes, 1998: 105)

Estando efectivamente preso ao quotidiano, o diário é uma sequência de textos de propensão imediatista – pretende-se que a produção textual seja sincrónica dos acontecimentos e das vivências do sujeito. Álvaro Salema (2002: 288) reitera esta ideia ao afirmar que

o diário íntimo é de essência imediatista na referência a um *eu* que se desvenda, abstraído duma ordem experiencial objectivada, sem fronteiras temáticas e sem condicionamento no tempo em que se inscreve, livremente reflexionador e sincrónico de estados de consciência e de sensibilidade.

É, em grande parte, o primado da liberdade do diário que nos leva a constantes redefinições. É porque foge a condicionamentos que marcam outros textos (literários), que o diário se torna uma realidade compósita, ou seja, um campo cujas fronteiras não são passíveis de uma delimitação exacta. O diarista João Palma-Ferreira conseguiu uma eloquente expressão para traduzir esta dificuldade ao considerar que, sendo um "campo de batalha de todas as

contradições de um *eu* que nem se encontra nem se perde, o diário é um exercício de escrita na libertinagem da liberdade, destruição das fronteiras entre a literatura e a não-literatura." (Citado por Salema, 2002: 288).

O limitado distanciamento entre os acontecimentos vividos e os relatos desses acontecimentos instaura um discurso com uma forte propensão subjectiva e, simultaneamente, uma sequência de registos (por vezes) muito heterogénea. Daqui decorre a significativa dificuldade em reconhecer um sentido. Repare-se que a própria etimologia de "diário" remete para a ideia de que se faz no dia a dia. Assunção Morais Monteiro, definindo diário, realça este aspecto ao afirmar que

[O diário é] um escrito em que quotidianamente o seu autor regista, analisa, confidencia aspectos da sua vida ou factos de que teve conhecimento e que, de uma forma ou de outra, o marcaram, quer favorável, quer desfavoravelmente. É nele que o autor deposita os seus sonhos, angústias, reflexões, tristezas, alegrias, em suma, é ele o seu confidente, o meio através do qual se evade da realidade exterior e faz a introspecção, a análise de si próprio.

(Monteiro, 1998: 111-112)

2. Especificidades genológicas que individualizam o diário juvenil

Abrimos este ponto com uma observação: tanto quanto as nossas pesquisas permitiram verificar até ao momento, o diário é um género textual inexistente no âmbito da literatura de potencial recepção infantil. Mas o discurso intimista não está, de modo algum, afastado desta literatura – bem pelo contrário. Recorde-se, por exemplo, que Bernadette Herdeiro apontou como um dos caminhos da hodierna literatura para crianças "o percurso pelas vias da introspecção, emergindo o sujeito como sede de um olhar, de afectos, de interrogações e de linguagem" (Herdeiro, 1990:37). E, há efectivamente um conjunto bem significativo de obras para um público mais infantil que privilegiam o sujeito infantil, o "eu" da

que dispomos para esta comunicação e breve pelo que não nos podemos alongar a propósito de uma série de questões que seriam interessantes, e para as quais procuraremos respostas com mais vagares. Deixamos, contudo, o repto à reflexão pessoal e a seguinte questão: como interpretar esta ausência do género no âmbito da literatura de potencial recepção infantil?

Tendo presente (ainda que em linhas muito gerais) as características que definem “diário íntimo” (também designado “diário de autor”), importa agora definir as especificidades genológicas que individualizam o diário destinado ao público adolescente / jovem. Fá-lo-emos nos pontos que se seguem.

2.1. Diário juvenil como “diário ficcional” e o autor como problema

Chamo a atenção para o facto de nos estarmos a referir a obras destinadas a um público juvenil. É que o que está em causa não são diários efectivamente escritos por jovens. A publicação de diários efectivamente escritos por jovens é escassa, nomeadamente na literatura portuguesa. Assim, o que encontramos publicado é um corpus de obras, classificadas como diários, cuja autoria é da responsabilidade de escritores adultos (ou melhor, maioritariamente escritoras). Vejamos alguns exemplos: o *Diário de Sofia & C.* (aos 15 anos) é da autoria de Luísa Ducla Soares (1994); *A lua de Joana* é de Maria Teresa Maia Gonzalez (1994); como de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada são o *Diário Secreto de Camila* (1999) e o *Diário cruzado de João e Joana* (2000).

No que se refere a autores estrangeiros acontece o mesmo; por exemplo, *O diário de um Banana* (2007; 2008; 2009; 2010) é de Jeff Kinney (um “criador e designer de jogos online); e publicados em 2010, podemos referir: *O diário de um vampiro Banana*, de Tim Collins; *O diário de uma Totó*, de Rachel Renée Russell; *Diário de um Totó*, de Jordi Sierra I Fabra (ilustrado por Romeu) e *O diário de uma Tansa* de Blanca Álvarez.

A primeira (a mais evidente, usando a linguagem cartesiana) observação a fazer é a de que estamos em presença de uma prática diarística ficcional. Vê-se, portanto, derogado o postulado segundo o qual a escrita do diário se refere à vida de um sujeito real (com uma existência comprovada e atestada no mundo empírico).

Questionámo-nos: Como entender a peculiar posição do autor do diário ficcional? E como se manifesta (revela ou esconde) este autor? Isto é, como se dá ele a ler?

Verificámos, ao longo da leitura de vários diários juvenis, que as atitudes autorais variam: de uma clara assunção da ficcionalidade, até atitudes que visam instaurar um pacto com os leitores no sentido de reiterar o carácter verosímil do diário. Vejamos alguns exemplos. Em *O diário do Micas*, de Patrícia Reis, aparece-nos um paratexto final (intitulado “Nota”) em que a autora assume a ficcionalidade da obra, ao escrever:

Este livro é uma obra de ficção da responsabilidade da autora e dos filhos da mesma. O busto de José Relvas não existe e nunca foi, portanto, roubado, serviu apenas para a construção desta história. Todas as personagens relacionadas com a Casa dos Patudos, da dona Elsa ao GNR, sem esquecer o senhor conde, são igualmente inventadas.

(Reis, 2010: 109)

Em outras obras a ficcionalidade aparece desde logo plasmada no título, onde a designação “diário” surge associada a personagens do mundo / da tradição ficcional. É o caso evidente de *O diário de um vampiro Banana*, cujo subtítulo é *Porque os Mortos-vivos também se apaixonam*. Algo semelhante acontece com o diário *Olimpo: Diário de uma deusa adolescente*, da autoria da italiana Teresa Buongiorno (1995).

Outros casos há em que elementos paratextuais e peritextuais procuram reforçar a pertença do diário ao seu narrador-personagem. É o que acontece, por exemplo na contracapa do *Diário de uma Totó*, onde aparece a simulação de um autocolante no

qual se afirma a pertença do diário a narradora-personagem (Nikki J. Maxwell); nesse “autocolante” encontra-se a seguinte mensagem: “A quem o encontrar, é favor DEVOLVER-ME para receber Recompensa!”(sic) – é o “eu” da narradora que aqui se afirma como possuindo uma existência real (como alguém a quem é possível devolver fisicamente o livro). Trata-se, como facilmente se percebe, de uma clara tentativa de reforçar o pacto de verosimilhança com os leitores, para além de constituir mais uma estratégia de motivação para a leitura.

Temos ainda que referir casos em que o autor adulto recorre a paratextos para justificar a sua posição, e para (em última análise) procurar instaurar um “como se” fosse adolescente / jovem, procurando reiterar estratégias de verosimilhança. É o caso do *Diário de Sofia & C.* (aos 15 anos). Refiro-me à dedicatória que aparece na primeira página do diário (tipografada de modo a criar uma mancha ondulante) e que reza o seguinte: “À Helena, minha filha, e aos seus amigos, meus amigos também, sem os quais eu nunca teria escrito este livro.” É notória a intenção de realçar que a experiência vivencial (não a da autora, mas a da sua filha e dos amigos desta) é importante para a escrita do diário. Trata-se de uma clara tentativa de criar não só uma ligação ao real, mas, mais do que isso, criar uma sustentação real para a diegese que se irá desfiando no decorrer dos registos diarísticos.

Por outro lado, Sofia, a narradora-personagem deste diário, instaura desde o início um universo que se demarca da realidade. Na segunda entrada diarística, ela escreve: “Esqueci-me de me apresentar na primeira página. Mas fiz bem. Chamo-me... mas vou inventar um nome falso para mim e para todas as pessoas de que vou falar. Assim serei uma personagem irreconhecível e não vou comprometer ninguém.” (Soares, 2009: 6). E, no parágrafo seguinte, acrescenta: “faz de conta, portanto, que sou a Sofia, que a minha escola é o Colégio Universal. O meu cão será o Pipocas. Só a minha terra permanece Lisboa. Quem me poderá descobrir?” (Soares, 2009: 6).

A contradição só é aparente, pois a inicial intenção de fundamentar os acontecimentos narrados no diário na experiência vivencial de um grupo de jovens caminha no sentido de universalizar esses acontecimentos como passíveis de serem vivenciados por qualquer outro grupo de jovens (é isso que Sofia cria – ela relata acontecimentos da sua vida, da vida da sua família e do seu grupo de amigos como podendo ser de qualquer jovem / família / grupo de amigos de Lisboa). Repare-se que não é seguramente anódina (no que se refere a esta tentativa de universalização da diegese) a escolha do nome da escola: “Colégio Universal”. Vamos tratar esta questão no ponto seguinte.

2.2. Diário juvenil e universalização dos mundos criados – a desvinculação espaço-temporal

Tocamos, aqui, uma outra questão que nos parece de significativa relevância para a definição genológica do diário de potencial recepção juvenil. Referimo-nos à questão da datação das entradas diarísticas, isto é do registo do lugar e do tempo em que o sujeito da enunciação escreve. Efectivamente, no diário instaura-se uma peculiar relação entre a escrita e o calendário. No diário íntimo, o autor, por norma, regista o lugar e o dia em que escreve. Uma das regras do diário é precisamente a de registar, ao fim do dia, os acontecimentos quotidianos. A este propósito é interessante evocar as constatações de Maurice Blanchot que, n’ *O livro por vir*, afirma:

O diário íntimo, aparentemente tão desprendido das formas, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, uma vez que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si, acontecimentos importantes ou insignificantes, tudo aí cabe, conforme a ordem ou a desordem que se queira, está vinculado a uma cláusula que embora pareça leve, é temível: deve respeitar o calendário. Esse o pacto que o diário assina. O calendário é o seu demónio, inspirador, compositor, provocador e guarda.

(Blanchot, 1984: 193)

importa enfatizar a ideia de que “o calendário”¹¹³, no seu ininterrupto decorrer, tem “temível2 peso sobre a escrita diarística. Ao contrário das memórias, que se baseiam na evocação de um passado mais ou menos longínquo – e como tal passível de sofrer um tratamento do código temporal distinto (Morão, 1993) –, o diário está preso aos factos, pensamentos e sensações que acontecem concomitantemente ao acto de escrever, ou que se referem ao *dia* em que se escreve, reportando-se, nesse caso, a factos, pensamentos e sensações acabados de acontecer (quando muito, o diário permite breves narrações retrospectivas de acontecimentos que tiveram lugar entre os intervalos de escrita). Assim, poder-se-á dizer que o diário existe numa espécie de limbo entre o presente que constantemente foge e um passado que ainda não o é definitivamente¹¹⁴. Pensando esta relação da escrita diarística com o tempo (marcado pela sua inexorável fugacidade), podemos, ainda, entender este tipo de escrita como uma tentativa de salvar a existência, registando-a. Escrevo, logo existo. Pela escrita quotidiana, o homem salva-se do peso dos dias comuns e domina, ou sente dominar, o inexorável decorrer do tempo, porque tem disponíveis nas páginas do seu diário os dias decorridos¹¹⁵.

Nos diários ficcionais destinados preferencialmente a um público juvenil parece haver uma busca de uma certa universalização dos mundos criados / inventados (como já antes referimos). Assim, nestes diários torna-se regra a ausência de

¹¹³ Convém referir a existência de diários em que o autor não regista o local e a data de algumas das entradas diarísticas, libertando-se, deste modo, dessa temível cláusula. Podemos apresentar como exemplo o pessoano *Livro do desassossego* de Bernardo Soares.

¹¹⁴ Sobre a problemática do tempo, leia-se o segundo capítulo da terceira parte desse fundamental estudo de Béatrice Didier, intitulado *Le journal intime* (Didier, 1991).

¹¹⁵ A complexa relação do diário com o tempo tem sido estudada à luz de interpretações diversas. Alexandre Didier, num artigo de, intitulado “Le mythe d’Orphée et l’écriture de la mémoire” e publicado no número quatro da *Revue de littérature comparée*, colocou-a de uma forma interessante ao analisá-la à luz do mito de Orfeu (Didier, 1999; 563-579).

temporalidade e de referenciação espacial. E curioso vermos como os diários recentemente traduzidos e editados em Portugal, nomeadamente os de autores americanos, se encontram “limpos” de quaisquer referências a acontecimentos históricos – os quais colocariam o diário “preso” ao tempo histórico em que ocorreram esses acontecimentos. A voz do narrador-personagem e os acontecimentos que ele relata deixam de estar associados, ou melhor, vinculados a um espaço e a um tempo precisos, possibilitando a actualização dessa voz e desses acontecimentos a cada leitura – eles ganham, deste modo, uma dimensão atemporal e universal, podendo ser reportados a qualquer tempo e a qualquer lugar.

Vejamos alguns exemplos. O *Diário de Sofia & C.ª* (aos 15 anos) apresenta na margem a referência ao mês (começa em Outubro) e depois regista o dia de cada entrada diarística, mas não há referência ao espaço (só pelo texto descobrimos que é Lisboa), nem ao ano. No *Diário secreto de Camila* o procedimento é o mesmo (inicia-se a 2 de Novembro) e não há referência ao local nem ao ano em que decorrem os acontecimentos narrados pela jovem diarista. Em *A lua de Joana* – cuja classificação genológica constitui um caso seguramente mais problemático – as cartas endereçadas à Marta abrem com a referência a Lisboa, seguida da indicação do dia e do mês (começa com “Lisboa, 28 de Agosto”); repare-se que também não há qualquer referência ao ano. Vê-se por este breve conjunto de exemplos (não vale a pena continuar) que os narradores-personagens do diário assumem uma posição de clara transgressão da imposição de datar as entradas do diário íntimo, nomeadamente no que respeita à não indicação do ano civil.

Numa nota a propósito da questão que temos vindo a tratar, é curioso realçar que, em termos de datação, muitos dos diários para jovens cobrem acontecimentos que se reportam a um ano escolar (os registos diarísticos iniciam mais ou menos no período de abertura da escola e terminam com o fim do ano lectivo) – são exemplo deste procedimento *A Lua de Joana* e *O diário de um Banana*.

for simal, outros na que são diários de terças, isto é, os seus protagonistas só os escrevem durante as férias – é o caso de *O diário do Micas* e do *Diário cruzado de João e Joana*.

Já que nos referimos a este diário de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, acrescentamos que ele é particularmente curioso neste domínio da datação. O diário abre com a seguinte frase destacada: «Alô Alô... Aqui, cascos de rolha!» (Magalhães & Alçada, 2000: 9). Depois não há quaisquer referências espaço-temporais no início das cartas trocadas entre as duas personagens. Embora, por vezes refiram o momento e o local exacto onde se encontram quando escrevem, como acontece nos seguintes casos: “No mesmo dia, pelas nove horas da noite” (p. 95) ou “De madrugada na varanda” (p. 112). Este procedimento é mais comum quando as personagens, por um qualquer motivo, interrompem a redacção de uma carta.

Todo este conjunto de aspectos que acabámos de referir é gerador de uma certa despersonalização do “eu” do narrador-personagem. É um “eu” que se torna plural, na medida em que se despe da sua individualidade para se assumir como uma tipificação do sujeito adolescente/juvenil num mundo pós-moderno, num mundo globalizado. É *eloquente*, a este respeito, a ilustração da capa do *Diário cruzado de João e Joana*, na medida em que se verifica uma intencional ausência de rosto¹¹⁶ na representação das personagens. Tal como é relevante o facto de nos diários mais recentes a personagem ser representada por um desenho/caricatura estilisticamente próximo do minimalismo dos cartoons.

¹¹⁶ Esta ocultação do rosto é ainda mais curiosa se tivermos presente que a nossa tradição literária e cultural associa a escrita a um traço de reconhecimento do rosto e, portanto, a uma forma privilegiada de revelação (do rosto e do sujeito). Leiam-se, neste âmbito, as seguintes palavras de Foucault: “escrever é pois «mostrar-se», dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro.” (Foucault 1992: 150); ou as palavras que Erasmo de Roterdão coloca na voz da Loucura: “Não preciso de vos dizer. Revelo-me, como dizem, pela frente e pelos olhos, e se alguém me quisesse tomar por Minerva ou por Sofia, desenganá-lo-ia sem falar, já que o rosto não mente porque é o espelho da alma.” (Erasmo, 1982: 16)

Não está em causa a construção de personagens que, enquanto personagens, sejam desprovidas de uma identidade construída ao longo da narrativa. A questão é bem outra: sendo a obra apresentada como um diário, esta estratégia marca o carácter ficcional das personagens e, por outro lado, potencia a generalização / universalização dos acontecimentos diegéticos narrados e das personagens que lhes dão corpo.

2.3. Diário Juvenil e representação adulta da mundividência adolescente e juvenil

Num mesmo sentido, caminha a tendência para a reiteração de um certo número de clichés que caracterizam este sujeito que nos fala de si e do mundo em que vive, com uma particular ênfase dada à família e à escola (já nos referimos ao facto de o tempo da história de alguns dos diários ser coincidente com o período de tempo correspondente a um ano lectivo).

Apesar do discurso na primeira pessoa, não nos podemos esquecer que o autor é um sujeito adulto (o que, como já referimos, constitui uma clara derrogação do pacto autobiográfico, dado que não se verifica a identidade entre autor e o narrador que é também a personagem principal – o eu diarístico). Este facto leva-nos a considerar que estes diários reiteram efectivamente a representação que o adulto faz do sujeito adolescente/jovem (a qual, muito provavelmente, carece de verificação empírica).

Neste domínio – o da concepção que o adulto indirectamente apresenta do que é ser adolescente/jovem – é curioso verificar como se equaciona a relação dos narradores (e, simultaneamente, personagens principais da narrativa) com a escrita. Acrescente-se que, por norma, esta relação é referida logo nas entradas iniciais dos diários, constituindo o tema de entrada, uma espécie de pórtico pelo qual se entra na escrita do diário. Por outro lado, também é possível ler esta referência inicial à relação do sujeito com a actividade de escrita (diarística) como um “desbloqueador” da escrita. Isto é, o sujeito que inicia o seu diário e que, de alguma forma, não sabe por

começar, começa precisamente por reflectir sobre a escrita do diário (justificação do “como” e do “porquê” surge o diário; apresentação das intenções de escrita; referência ao interesse pela escrita do diário e à expectativa que se alimenta em relação a ele;...). Philippe Lejeune e Catherine Bogaert, em *Le journal intime: histoire et anthologie*, abordam esta questão da “abertura” do diário, apresentando exemplos de diversos procedimentos que reiteram a prática acima mencionada (Lejeune & Bogaert, 2006).

Salvo algumas excepções (como é o caso de Mário em *Diário de um Totó*), os narradores (que são simultaneamente as personagens principais) começam por evidenciar uma atitude pejorativa em relação à escrita em geral e, muito mais acentuadamente, em relação à escrita de um diário. Um dos exemplos mais elucidativos podemos retirá-lo do início (na entrada diarística do dia “3 de Outubro”) do *Diário de Sofia & C.ª (aos 15 anos)*, onde se lê:

Deram-me este diário quando fiz anos. Tive tal desilusão quando o desembulhei que me apeteceu atirá-lo para o caixote do lixo.

Um livro em branco, à espera que eu, que nem para ler tenho paciência, aí escreva a minha vida. Para algum dia qualquer bisbilhoteiro ficar a saber os meus segredos mais íntimos, se apanhar a chave. Era o que faltava!

(Soares, 2009: 5)

Pouco adiante, o tom é ainda mais pejorativo: “Abri-o. As suas páginas eram duras de mais para limpar o rabo mas serviam para escrever bilhetinhos... atirei-o para o fundo da gaveta” (Soares, 2009: 5). A valoração depreciativa do objecto “diário” não poderia ser mais evidente. Porém, como evidenciou Teresa Mergulhão, “há aqui uma profunda ironia, associada a um mecanismo de denegação, que lhe vem do facto paradoxal de se usar o Diário para se refutar precisamente a sua utilização” (Mergulhão, 2008: 225).

Apresentemos um outro caso: Greg Heffley, narrador-personagem de *O diário de um Banana* (Kinney, 2009), começa por

fazer uma série de esclarecimentos sobre a escrita do diário (ao qual chama “livro de memórias”) – veja-se como se joga com o prestígio social de diversas tipologias textuais:

Antes de mais deixem-me esclarecer uma coisa: Isto é um LIVRO DE MEMÓRIAS; não é um diário. Eu sei que é isso que diz na capa, mas quando a Mãe saiu para comprar isto, eu pedi-lhe ESPECIFICAMENTE que me trouxesse um que não dissesse “diário”.

Boa. Só me faltava agora que um palerma me apanhe por aí com este livro e fique com uma ideia errada.

(Kinney, 2009: 7)

A ilustração que se segue (um miúdo grandalhão a dar um murro ao narrador e a chamar-lhe “MARICAS!”) explicita comicamente a “ideia errada” com que podem ficar ao saberem que ele escreve um diário.

Há ainda a realçar a reiteração dos acontecimentos narrativo que visam justificar a escrita do diário – por norma, esta escrita é sugerida / imposta pela mãe do narrador adolescente. Estes diaristas ficcionais confirmam, assim, um tradicional processo de prática da escrita diarística que é descrito e analisado por Philippe Lejeune em *Le moi des Demoiselles* (1993), quando salienta o fulcral papel desempenhado pela mãe não só como impulsionadora do início da escrita diarística, como também na manutenção dessa prática.

Voltando ao texto diarístico de Greg Heffley:

Outra coisa que quero esclarecer desde já é que isto foi ideia da MÃE, não minha.

Mas se ela pensa que eu vou escrever aqui os meus “sentimentos” ou algo do género, etá louca. Por isso não esperem que eu me ponha aqui com “Querido Diário” isto e “Querido Diário” aquilo.

(Kinney, 2007: 7)

Este tipo de valoração do diário é, de igual forma, apresentado e explorado em *Diário de uma Totó* (Russell, 2010: 4-9), onde, durante cinco páginas, a personagem descreve o “traumático” acontecimento que foi receber de sua mãe um diário, quando desesperadamente esperava receber um telemóvel.

Os casos aqui apresentados, e outros que nos escusamos de trazer para este texto, evidenciam claramente a reiteração da atitude do narrador-personagem em relação à escrita de um diário. Trata-se, como se exemplificou, de uma valoração pejorativa de uma escrita que muitas vezes aparece como imposição/sugestão do adulto.

2.4. A “imperiosidade” da comunicação – a nova utopia

Reiterando a referida tendência para a criação e apresentação de clichés através dos quais se manifesta, e se pretende instaurar, uma visão estereotipada da adolescência, surgem, nos vários diários aqui em análise, outros tópicos – também eles trabalhados de forma repetitiva. De entre eles, um dos mais produtivos é seguramente o que explora a dependência que os adolescentes/jovens manifestam em relação aos novos meios de comunicação – nomeadamente em relação ao telemóvel.

Em *O diário de uma Totó*, o desejo de possuir um telemóvel de última geração constitui o tema central da primeira e longa entrada diarística. Depois de demonstrar o seu profundo desespero porque a mãe lhe ofereceu um diário em vez de um telemóvel, a narradora declara: “Preciso sim de poder «comunicar» os meus «pensamentos e sentimentos» às minhas amigas através do meu próprio telemóvel.” (Russell, 2010: 9).

Entre outros aspectos que neste momento não analisaremos, está aqui em causa a hiper-valorização da comunicação, a propósito da qual vale a pena recordar a *Era do vazio* de Lipovetsky e o seu postulado, segundo o qual a comunicação pela comunicação é o critério fundamental a considerar na definição do narcisismo que caracteriza a sociedade pós-moderna. Neste *Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, o autor afirma:

É isto precisamente o narcisismo, a expressão a todo o custo, o primado do acto de comunicação sobre a natureza do que é comunicado, a indiferença pelos conteúdos, a reabsorção lúdica do sentido, a comunicação sem finalidade nem público, o destinador tornado o seu principal destinatário.

(Lipovetsky, 1989: 16)

E conclui: “Comunicar por comunicar, exprimir-se sem outro objectivo além de se exprimir e ser registado por um micropúblico, o narcisismo revela aqui como noutros lugares a sua convivência com a dessubstancialização pós-moderna, com a lógica do vazio.” (Lipovetsky, 1989: 16). Na verdade os jovens heróis (ficcionais – *convém não esquecer*) que se escrevem nos diários que temos vindo a estudar parecem querer dar corpo à utopia da comunicação (Breton, 1992; Freixo, 2006). Eles sonham com a utópica transformação em sujeitos transparentes que se encontram em constante comunicação. É claro que também quanto a este aspecto a escrita do diário levanta ambiguidades que não podem ser escamoteadas: os sujeitos que se escrevem no diário pretendem alcançar um estágio de comunicação «total» (de si), mas escrevem precisamente um diário – o que significa que se socorrem de um modelo textual simultânea e paradoxalmente propenso à revelação e à ocultação dos segredos do eu. Não podemos esquecer que a primeira função do diário é a produção de registos escritos que se pretendem pessoais e intransmissíveis.

2.5. Diário juvenil – o carácter picaresco do “eu” (do narrador-personagem)

O grande sucesso de vendas conseguido por diários juvenis como *O diário de um Banana*, está a originar um fenómeno de reiteração desse modelo de sucesso (editorial, pelo menos). Tal fenómeno evidencia-se, antes de mais, pelo carácter disfórico do narrador-personagem, o qual vive num mundo que poderíamos (muito simplesmente) considerar normal para um adolescente das sociedades ocidentais hodiernas – um mundo de uma entediante

normatizada, claro. Repare-se que o que acontece com a série *O diário de um Banana* é, em muitos aspectos, *reduplicado/recriado* em obras como *O diário de um Vampiro Banana*, ou *Diário de uma Totó*, ou *Diário de um Totó*, ou ainda *Diário de uma Tansa*. A primeira e mais evidente reiteração verifica-se no nome (epíteto) dos narradores-personagens. Repare-se que, sistematicamente, no título destes diários, o nome próprio das personagens é preterido em função de um epíteto (assumido pelo próprio narrador-personagem) que sintetiza o carácter disfórico da caracterização (auto-caracterização) destes diaristas adolescentes.

Esta visão depreciativa que o sujeito apresenta de si mesmo é reforçada ao longo das várias entradas diarísticas, na medida em que a narração se centra em acontecimentos que evidenciam a inadequação destes sujeitos em relação ao mundo dos seus pares. Há, pois, uma clara exploração de episódios em que o eu revela o seu carácter picaresco.

Em todos os diários acima referidos, a caracterização (directa e indirecta) do narrador-personagem faz-se em termos disfóricos. Em síntese, trata-se de sujeitos que, por norma, apresentam uma baixa auto-estima e que manifestam dificuldades de comunicação e de integração familiar e escolar; pelos acontecimentos reportados nos diários, verifica-se que efectivamente têm uma vivência escolar atribulada (ou são vítimas da indiferença, ou – ainda pior – são perseguidos pelo grupo GFP = Giras Fixes e Populares, ou maltratados por colegas mais velhos ou mais fortes); acresce ainda que têm um reduzido número de amigos; finalmente, vivem paixões impossíveis e evidenciam sérias dificuldades de relacionamento com os indivíduos do sexo oposto.

Parece-nos pertinente fazer aqui uma pausa motivada pelo facto de a produção diarística nacional “fugir” a este paradigma. Os quatro diários juvenis de autoras portuguesas, publicados nos finais do século passado, a que nos temos vindo a referir (*Diário de Sofia & C.ª* (aos 15 anos); *A lua de Joana*; *Diário secreto de Camila* e *Diário cruzado de João e Joana*) não correspondem ao paradigma acima apresentado

(o que nos conduz a uma reflexão sobre a evolução do género – que fica para momento mais oportuno). Os supracitados diários de autoras portuguesas patenteiam uma outra perspectiva da escrita diarística, marcada por um percurso que vai do intimismo à escrita comprometida. A leitura destes textos permite facilmente compreender a intenção pedagógica que os atravessa. Neles a voz do adulto educador/autor – que se instaura como uma voz cívica – surge sob a voz do narrador-personagem juvenil. Por exemplo, a narrativa construída em *A lua de Joana* e a(s) história(s) de alguns amigos de Sofia, tal como nos é relatada no *Diário de Sofia & C.ª* (aos 15 anos), constituem protótipos desta literatura que se preocupa em tratar temas considerados socialmente relevantes para a educação dos jovens – no diário da autoria de Luísa Ducla Soares surge inclusivamente uma lista de números de telefone para aconselhamento e apoio a jovens em diversas situações de risco (Soares, 2009: 14).

Já antes referimos que os sujeitos que se escrevem nos diários juvenis aqui em análise tendem a manifestar uma clara depreciação da escrita (com a qual mantêm uma relação conflituosa). Acabámos de realçar, no presente ponto, que esses sujeitos apresentam de si uma imagem desfavorável. Conjugando estes dois aspectos, poderemos verificar que a escrita do diário, apesar do que os sujeitos inicialmente afirmam, funciona como um exutório (Teixeira 2008). Ao escrever, o sujeito adolescente/juvenil liberta-se dos seus dramas e das suas angústias. Assim, o diário, além de confidente, é um “escape” – escrever no diário instaura um processo de libertação de situações vivenciais potencialmente dramáticas.

2.6. O humor como estratégia de distanciamento

Uma última nota sobre a temática do humor. O humor é mais uma característica que se vem repetindo de publicação em publicação (contribuindo para a standardização do diário juvenil hodierno). Trata-se evidentemente de uma estratégia de atracção do leitor (também do leitor adulto). Através do humor procura-se

eu(s) do(s) leitor(es). Mas, este discurso cria uma zona de opacidade em relação à revelação do eu.

O humor, como estratégia discursiva, evidencia-se particularmente na inclusão de ilustrações/cartoons nas obras – o que se tem tornado uma prática cada vez mais frequente e o que coloca novos desafios à leitura, cuja análise não cabe no horizonte destas reflexões. Mas voltemos a Lipovetsky e à sua reflexão à volta d'*A era do vazio*. A sociedade pós-moderna, segundo o autor, promoveu o “desenvolvimento generalizado do código humorístico” (Lipovetsky, 1989: 127). A reflexão elaborada pelo ensaísta a respeito do cómico parece efectivamente concretizar-se nas mais recentes publicações de diários juvenis traduzidos para português. Nestes diários, instaura-se “um cómico *teen-ager* à base de despropósito gratuito e sem pretensões” (Lipovetsky, 1989: 131). Este humor “não tem vítima, não troça, não critica, esforçando-se somente por prodigalizar uma atmosfera eufórica de bom humor e de felicidade sem reverso” (Lipovetsky, 1989: 131). Assim, no diário juvenil ficcional, é o “eu” que se torna alvo privilegiado do humor. Servindo-nos ainda das palavras de Lipovetsky, “é o Ego, a consciência de si, que se torna objecto de humor e já não os vícios de outrem ou os actos extravagantes.” (Lipovetsky, 1989: 135). Este (quase) permanente “estado humorístico” do sujeito que se ri de si mesmo instaura uma estratégia eficaz para, por um lado, permitir a “abolição do peso e da gravidade do sentido” (Lipovetsky, 1989: 145) e para, por outro lado, instaurar uma ética permissiva e hedonista.

3. Conclusão: diário juvenil e globalização

A terminar, gostaríamos de dizer ainda umas breves palavras sobre o papel da crítica¹¹⁷ neste processo de globalização e

¹¹⁷ Antonio Mendoza, em “sobre la reorientación de la crítica en la literatura infantil y juvenil” (2001), apresenta uma perspectiva depreciativa da crítica

estandardização do modelo de diário juvenil que, como fomos dizendo ao longo da nossa reflexão, parece estar em curso. Referir-nos-emos apenas aos enunciados de pendor crítico os quais, incluídos por norma na capa ou na contracapa dos livros, funcionam efectivamente como estratégias de venda, colocando a crítica ao serviço de interesses económicos de grandes grupos editoriais que se vão impondo por todo o mundo (e que vão, simultaneamente, impondo as mesmas leituras a todo o mundo¹¹⁸).

Esta estandardização (cultural) tem sido notada e não nos pode deixar indiferentes. Numa conferência sobre globalização (organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian na transição para o presente século), o italiano Luigi Berlinguer afirmou:

A civilização global perdeu o ponto de referência de um tipo de universalismo que era coerente, dialéctico, mas baseado em valores comuns; este foi substituído por uma multidão de universos particulares lutando pela *hegemonia*. A globalização material e económica não nos conduz à união pacífica da humanidade, como muitos acreditaram, mas a uma perigosa estandardização.

(Berlinguer, 2003: 94)

Vivemos num momento histórico – simultaneamente aterrador e magnífico – indelevelmente marcado pela internacionalização e pela globalização. Parece-nos relevante levar em linha de conta o alerta que nos foi lançado por Mario Vargas Llosa quando afirmou que corremos o risco de sucumbirmos a um novo imperialismo – o imperialismo cultural. Nas palavras do Nobel da Literatura: “Eis um pesadelo, uma utopia negativa. Fala-se

literária, mormente daquela que se refere a obras de literatura preferencialmente destinadas a crianças e jovens.

¹¹⁸ Não cabe neste trabalho uma investigação aturada sobre esta problemática que envolve uma complexa articulação entre a crítica literária e processos de *marketing* que se vão tornando progressivamente mais agressivos. Queremos salientar, contudo, a sua importância, e remeter para a leitura da obra *Poder, Desejo, Utopia – Estudos em Literatura Infantil e Juvenil*, da autoria de Fernando Azevedo (Azevedo, 2011).

aqui de um mundo que, em nome da globalização, perderá a sua diversidade linguística e cultural, ficando reduzido ao mesmo nível cultural dos Estados Unidos” (Llosa, 2003: 293).

Os receios aqui expressos são seguramente justificáveis. Porém a globalização não é necessariamente negativa. Sabendo que a “noção de identidade colectiva é uma ficção ideológica” (Llosa, 2003:296), há que trabalhar no sentido de fazer da globalização uma oportunidade para ampliar consideravelmente o horizonte da liberdade individual.

Repare-se que, como bem salientou Alexandre Melo, a globalização não pode ser entendida como um programa político-doutrinário (de subjugação de culturas). Bem pelo contrário, globalização é “uma característica real do processo histórico em curso” (Melo, 2002: 20). Na esteira deste autor, importa perceber que a globalização cultural como um fenómeno complexo que não se pode reduzir a um processo que vise a supressão das diferenças, para impor uma cultura única. Aliás, a globalização é “um processo dúplice de simultânea revelação/anulação de diferenças, diferenciação/homogeneização e de democratização/hegemonização cultural” (Melo, 2002: 39).

Nesta perspectiva, como notou Fernando Azevedo, a globalização instaura-se como um “factor dinâmico” que, sendo portador de um certo grau de instabilidade, é “criador de novos desafios” (Azevedo, 2011: 75). Naturalmente, a literatura (mormente aquela que é preferencialmente destinada a uma recepção infantil e juvenil) não pode viver / não vive, seguramente, fora deste contexto e não pode deixar de ser um factor a considerar na formação das novas gerações que vivem e viverão em plenitude o processo da globalização. A literatura é um universo repleto de mais-valias. Voltando a citar Fernando Azevedo, podemos afirmar que:

enquanto experiência humana, ela permite o contacto emocional e afectivo com o estado de coisas do mundo empírico e histórico-factual, mas também com o estado de coisas de

múltiplos e multímodos mundos possíveis, sugerindo aos seus leitores veredas plurais para o seu acesso, conhecimento e reflexão.

(Azevedo, 2011: 96)

A literatura infantil e juvenil hodierna (na qual se inserem os textos com que trabalhamos) permite, de uma forma imaginativa, conhecer, compreender e aceitar o Outro (Balça, 2010: 48). Permite igualmente que cada um se leia e, lendo, se “inscreva” (ou até se escreva) neste mundo globalizado. Terminando com um leve toque de ironia (ou talvez não) recuperamos uma afirmação lapidar de Mário, o “estranho” herói do *Diário de um Totó*:

(...) a única independência que nos resta face a tanta globalização é a de ler. E tenho dito.

(Sierra I Fabra, 2010)

Bibliografia

1. Diários

- BUONGIORNO, T. (1995). *Olimpo: Diário de uma Deusa Adolescente*. Lisboa: Terramar.
- COLLINS, T. (2010). *O Diário de um Vampiro Banana – Porque os Mortos-Vivos Também se Apaixonam*. Portela: Booksmile.
- GONZALEZ, M. T. M. (2005). *A Lua de Joana*. 18ª edição. Lisboa: Editorial Verbo.
- KINNEY, J. (2009). *O Diário de um Banana*. Lisboa: Vogais & Companhia.
- MAGALHÃES, A. M. & ALÇADA, I. (2003). *Diário Secreto de Camila*. 4ª edição. Lisboa: Editorial Caminho.
- MAGALHÃES, A. M. & ALÇADA, I. (2006). *Diário Cruzado de João e Joana*. 3ª edição. Lisboa: Editorial Caminho.
- REIS, P. (2010). *O Diário do Micas – Mistério na Primeira República*. Lisboa: Planeta.
- RUSSELL, R. R. (2010). *Diário de uma Totó*. Lisboa: Gailivro.

SOARES, L. D. (2009). *Diário de Sofia & C.ª (aos 15 anos)*. 13.ª ed. Porto: Civilização Editora.

2. Bibliografia passiva

- ABELAIRA, A. (1974). *Bolor*. 3ª edição. Amadora: Livraria Bertrand.
- AZEVEDO, F. (2011). *Poder, Desejo, Utopia – Estudos em Literatura Infantil e Juvenil*. Braga: CIFPEC/ Universidade do Minho.
- BALÇA, A. (2010). Representações da Alteridade na Literatura Infantil. In F. Azevedo (Coord.) *Infância, Memória e Imaginário. Ensaios sobre Literatura Infantil e Juvenil*. Braga: CIFPEC/ Universidade do Minho, pp. 47-55.
- BARTHES, R. (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Ed. du Seuil.
- BERLINGUER, L. (2003). In *Globalização, Ciência, Cultura e Religiões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Publicações Dom Quixote.
- BLANCHOT, M. (1984). *O Livro por Vir*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- BRETON, P. (1992). *A Utopia da Comunicação*. Lisboa: Instituto Piaget.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1994). *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- DIDIER, A. (1999). Le Mythe d'Orphée et L'écriture de la Mémoire. *Revue de Littérature Comparée*, 4: 563-579.
- DIDIER, B. (1991). *Le Journal Intime*. 2ª ed. Paris: Presses Universitaires de France.
- FOUCAULT, M. (1992). *O que é Um Autor?* 3ª edição. Lisboa: Vega.
- FREIXO, M. J. V. (2006). *Teorias e Modelos da Comunicação*. Lisboa: Instituto Piaget.
- GENETTE, G. (1969). *Figures II*. Paris: Ed. du Seuil.
- HERDEIRO, B. P. (1990). Literatura para Crianças e Jovens em Portugal. *Ler (Edição Internacional)*, Círculo de Leitores/IPLL, 36-38.

- LEJEUNE, P. (1975). *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Ed. du Seuil.
- LEJEUNE, P. (1993). *Le moi des Demoiselles*. Paris: Ed. du Seuil.
- LEJEUNE, P. & Bogaert, C. (2006). *Le Journal Intime: Histoire et Anthologie*. Paris: Textuel.
- LIPOVETSKY, G. (1989). *A Era do Vazio. Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- LLOSA, M. V. (2003). A Cultura e a Nova Ordem Internacional. In *Globalização, Ciência, Cultura e Religiões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Publicações Dom Quixote.
- MAGALHÃES, Á. (2000). *O Limpa-Palavras e Outros Poemas*. Porto: Asa.
- MELO, A. (2002). *(O que é) Globalização Cultural*. Lisboa: Quimera.
- MENDOZA, A. (2001). Sobre la Reorientación de la Crítica en Literatura Infantil y Juvenil. In P. C. Cerrillo & J. G. Padrino (Coord.) *La Literatura Infantil en el siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MERGULHÃO, T. (2008). *Vozes e Silêncio: A Poética do (Des)Encontro na Literatura para Jovens em Portugal*. Lisboa: Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras [Tese de Doutoramento].
- MONTEIRO, M. A. M. (1998). *O Conto no Diário de Miguel Torga*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- MONTEIRO, M. A. M. (2004). Escrever um Diário ou Escrever-se num Diário? In C. M. de Sousa e R. Patrício (Org.). *Largo Mundo Alumiado, Estudos em Homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. II Volume. Braga: Centro de Estudos Humanísticos – Universidade do Minho, pp. 729-744.
- MORÃO, P. (1993). Memórias e Géneros Literários Afins, Algumas Perspectivas Teóricas. In *Viagens na Terra das Palavras*. Lisboa: Edições Cosmos, pp. 17-27.
- REIS, C. & LOPES, A. C. M. (1998). *Dicionário de Narratologia*. 6ª edição. Coimbra: Almedina.
- SALEMA, Á. (2002) *Diário Íntimo*. In J. do P. Coelho (Dir.). *Dicionário de Literatura*. Actualização – 1º volume. Lisboa: Livraria Figueirinhas.

- TEIXEIRA, C. (2008). «Escrever-se» e/ou «Outrar-se» - *Escrita e Revelação em Páginas do Diário Íntimo de José Régio*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro [tese de mestrado].
- ZAMBRANO, M. (2000). Porque se Escreve? In I. B. Duarte, F. Henriques & I. M. Dias (Org.) *Texto, Leitura e Escrita – Antologia*. Porto: Porto Editora, pp. 21-27.

Vozes, Lugares e Acção